الدكتور
محمد حسن عبد الله

المسرح الكويتي
بين الخشية والرجاء

مؤسسة
دار الكتب الثقافية
الكويت

الطبعة الأولى
١٣٩٨ هـ — ١٩٧٨ م

مؤسسة دار الكتب الثقافية : شارع الاندلس ـ هاتف ٥٣٢٨٩٥
صندوق البريد ٦٥٩٠ ـ الكويت

المسرح الكويتي
بين الخشية والرجاء

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى محمد مندور

أول من جعل من النقد المسرحي علماً عربياً ،
كشف منابعه الذوقية والفكرية .

* * *

إلى محمد غنيمي هلال

وفاء لأربع سنوات من المعايشة ، فكان أول من علمني كلمة « مسرح » .

* * *

إلى محمود توفيق أحمد

نابغة الكويت المختطف في ريعان شبابه ، أول من حاول فتح نافذة المسرح العالمي على الكويت .

* * *

إلى جهودهم النبيلة الباقية .. أهدي هذا الكتاب .



تقديم لا بد منه

هذه صفحات قليلة ، بمثابة استمرار لاهتمامنا الذي ينبغي ألا يتوقف ، بالحركة المسرحية في الكويت ، لأننا نؤمن بأهمية الفن المسرحي وخطورة تأثيره في الجماهير أولاً ، ونؤمن بفاعلية المتابعة النقدية وضرورة استمرارها في تنوير الحركة المسرحية الناشئة في الخليج ، والتنوير حولها ثانياً .

لقد سبق أن قدمنا دراسة في هـذا المجال ، ذات هدف شمولي : توثيقي تحليلي ، رعت الظاهرة المسرحية في أدق مساربها وأشد مظاهرها بساطة وسذاجة ، وذلك في كتاب « الحركة المسرحية في الكويت » ، وقد حاول الكتاب أن يكون شاملاً وأميناً بالمنهج العلمي الذي آثره ، منهج التوثيق والتحليل ، ولكن بعض من تعرض لهم الكتاب ظنوا أن أدوارهم في تطور المسرح الكويتي تتجاوز ما هو مسطر عنهم ، وإنه لشعور إنساني طبيعي أن يكتسب المرء في نظر نفسه أهميـة تتجاوز الحجم الذي يراه به الآخرون ، ولكن هذا الشعور يتحول إلى اختلال في القيم واعتداء على الموضوعية والقياس العلمي حين تتعاظم الذات حتى تتورم ، وحين تتجاوز الذات نفسها لتـدلي بأحكام وتصورات هي غير مؤهلة – تلقائياً وعلمياً – للاحاطة بها فضلاً عن الحكم عليهـا . وهكذا تدافعت مقالات عديدة تشيد بدور هذا وتمجّد مـا فعله ذاك ، وترتفع

بالأوهام وأحلام الماضي إلى مرتبة الكفاح الفني الجاد ولم تكن كذلك بأي حال .

لقد مضى من عمر الظاهرة المسرحية في الكويت نحو ربع قرن ، ولا يزال الجيل الذي وقف على الخشبة لأول مرة حاضراً بصورة ما ، ولكن أفراداً من ذلك الجيل بدلاً من أن ينيروا سبيل الباحثين في المستقبل بكتابة مذكراتهم أو ذكرياتهم ، راحوا يصدرون الأحكام ويرفعون ويخفضون – في وهمهم – ونحن نعتقد مطمئنين ، أن ربع قرن آخر سيأتي ليقول الباحثون أشياء تختلف تماماً عما يقال اليوم بتأثير ذلك الرعيل ، والحق أنه لا مسرح بغير نص مسرحي أولاً ، وبغير فن مسرحي ثانياً ، وأن التشخيص ، أي مجرد الوقوف على الخشبة وتبادل الفكاهات أو العبارات الناقدة التي تتطاير بغير خطة ، لا يمكن أن يعدّ مسرحاً ، أو فناً ، وإنما هو مقدمة ، أو محاولة قاصرة ، لم تنبت شيئاً مما نراه الآن .

ومهما يكن من أمر ، فإن هذه الصفحات تبدأ من حيث انتهى الكتاب السابق ، بل نبادر فنقول إنها تبدأ مع البداية الحقيقية للمسرح الكويتي ، تلك البداية التي ستجد لها مكاناً في تاريخ المسرح العربي وتطوره ، حيث حققت المسرحية الكويتية المؤلفة قدراً مناسباً من مراعاة الأصول الفنية .

وهذه الصفحات تمضي في ثلاثة محاور يمكن أن نسميها – بشيء من التسامح – الماضي والراهن والمستقبل ، وإيماناً منا بأهمية المستقبل جعلنا مشكلات المسرح والتوقعات المحتملة في صدر الكتاب ، وهي نتيجة تأمل ومراقبة ، تبصّر بالجوانب السلبية وتشير إلى إمكانات التجاوز وضرورة التجديد والتأصيل . أما المحور الثاني فيتحقق في سلسلة من بحوث النقد التطبيقي ، التي لاحقت مسرحيات مؤلفة في الكويت غالباً ،

وخارجها أحياناً ، لكنها جميعاً مثلت في الكويت ، وحققت قدراً من النجاح ، وقد آثرناها لاعتبارات موضوعية ، ولم نرهقها بالمناقشات النظرية ، أو المماحكة باسم القواعد المسرحية ، وفضلنا أن يكون مسلكنا تجاهها انطباعياً بنائياً ينزع إلى التحليل والإكمال ، إعانة للكاتب المسرحي في محاولته التالية ، وتعميقاً لإحساس المشاهد بالمعاني التي قد لا يهتدي اليها بسهولة ، لسبب أو لآخر . وتنتهي صفحاتنا هذه بدراسة موازنة وكاشفة عن الجذور التاريخية الواحـدة للمسرح في كل من الكويت والبحرين ، والسمات الخاصة لكل منهما .

ولقد نشرت هذه الدراسات جميعاً في مجلات وصحف في حينهـا ، وقد وحد بينها الاهتمام بالمسرح ، والتحدد بالخليج ، والمتابعة الدقيقة لما يجري على الخشبة في الكويت .

وعسى أن تؤدي هذه الصفحات إلى ما تؤمل من تنوير عام ، إلى مضاعفة الاهتمام بالمسرح ، بتيسير أدائـه لرسالته ، ومتابعة جهوده من الجمهور والنقاد على السواء .



محتوى الكتاب

الموضوع	الصفحة

عن مُستقبل الحركة المسرحيّة

المسرح الكويتي بين الخشيةِ والرّجاء



المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء

هذه وقفة مطلوبة ، وقد مضى بانتهاء هذا العام عشر سنوات على اعتبار الفرق المسرحيـة جمعيات من ذات النفع العام ، تستحق بمجرد اشهارها معونة الدولة مالياً وأدبياً ، ولا تخضع لرقابتها إلاّ في حدود مقتضيات الأمن والآداب الاجتماعيـة . ومن حقنا أمام تجربة مارست وجودها بحرية هذه المدة الطويلة أن تحاسب حساباً جاداً لا يتسامح مع سلبيّاتها ، حتى وإن جاءت هذه السلبيات انعكاساً لأوضاع ليست من واقع الوجود الفني ، ذلك لأن الفن الجيد لا يعرف المستحيل ، ويستطيع – في حال وضوح الرؤية – أن يحقق غاياته بوسائل شتى ، فإذا نكص، فهذا يعني أنه بين إحدى صفتين : الإفلاس الفكري ، أي أنه لا يجد ما يقوله أو يقدمه للناس ، أو العجز الفني ، بمعنى أنه يملك معتقده الخاص ، ولكن الثقافة المسرحيـة الضعيفة أو المعدومة تجعله غير قادر على تبليغ رسالته بصورة مقبولة ..

وهذه وقفة مطلوبة ، بعد أن بشر العام الفائت بميلاد أول فرقـة خاصة ، وهي « فرقة المسرح الكوميدي الكويتي » كما شهدت أيامنا هذه ميلاد فرقة جديدة أخرى هي « المسرح الوطني » . وسواء كانت هذه

الفرق الجديدة – التي لن تحصل على مساعدة مالية من الدولة – بمثابة احتجاج على الأسلوب الفني الذي تمثله الفرق القديمة (وليس من الضروري أن يكون المعترض على صواب) أو بمثابة مغامرة فنية تجارية معاً ، فإن هذا يعني – بدوره – نقداً لأسلوب العمل – وليس للأسلوب الفني وحده – الذي تأسست ودرجت عليه هذه الجمعيات أو المسارح ، وعجزها عن التكيف والاستمرار ، وعجزها – وهو الأكثر خطورة – عن خلق روح من الوحدة والوفاق بين أعضائها ، برغم عشر سنوات من الجهد المشترك ..

وهذه وقفة مطلوبة ، وقد ترتب على عمليات الانشطار أن صار في الكويت ست فرق مسرحية وقد يعني هذا عند البعض علامة رواج فني وازدهار مسرحي ، ولكن الاستقراء الهادىء سيشير إلى أن الفرق الجديدة مجرد انشطار أو انسلاخ عن القديمة وليست نتيجة ظهور جيل جديد ، أو ضم عناصر جديدة ، ومن ثم فإن الهزال يتوعد الفرق الست إذا استمرت ، والفناء يتهدد أكثرها إذا مضت الأمور على شكل انسلاخات بين حين وآخر – والحق أن الجمهور المشاهد في الكويت – بكثافته وثقافته المسرحية ودرجة إقباله – لا يتسع صدره لأكثر من فرقة واحدة ، أو فرقتين . والحق أيضاً أن نشاط الفرق الأربع القائمة ، يعادل نشاطه فرقة واحدة تعمل بكل طاقتها ، أو فرقتين مع التسامح الشديد .. وأية إحصائية سريعة عن عدد العروض المقدمة على مدار العام للفرق الأربع ، ستؤكد أن هذا العدد لم يتجاوز وأحياناً لم يقترب من المائة عرض ، وهو ما تستطيع أن تقوم به ، أو تتجاوزه بكثير ، فرقة واحدة متوسطة الامكانيات ..

وهذه وقفة مطلوبة ، وقد مضى على كتابة أول نص مسرحي كويتي ربع قرن بالتمام والكمال ، فقد كتب أحمد العدواني مسرحيته الشعرية الوحيدة « مهزلة في مهزلة » سنة ١٩٤٨ وكتب حمد الرجيب مسرحيته

الوحيدة « خروف نيام نيام » وهي لم تمثل ، في العام التالي ، دون أن تؤدي هذه البداية البعيدة إلى نهاية متوقعة ، هي وجود الكاتب المتمرّس المتمكن الذي يستطيع أن يدخل الفن المسرحي الكويتي في تكوين الثقافة في هذا البلد كالشعر والمقالة (ولا نقول القصة ، فالحق أنها ليست أحسن حالاً من المسرح بكثير) فنحن بين كاتب يعكس فنه المسرحي قدراً مناسباً من المعرفة بالحرفة ولكنه يلازم الهزل والإضحاك مثل عبد الرحمن الضويحي وكاتب تعكس مسرحياته هفوات المبتدئين طوال عشر سنوات دون أمل في عمل صميمي شجاع مثل صالح موسى وكاتب لديه ما يريد قوله ، ولديه قدر من الدراية بالدراما الحديثة ، ولكنه آخذ في التراجع عن الجديـــة في سبيل الرواج ، والبحث عن الطرافة وانتهى إلى الكتابة بالمشاركة ، مثل السريع ..

هناك خلل ما — إذن — في أوضاع المسرح في الكويت ، قد يكون في الكويت نفسها ، أي في مجتمعها ودرجـة تقبله للقضايا الجادة التي يمكن – بل يجب — أن يتطرق اليها الكاتب المسرحي ، وقد يكون في موقف الدولة من المسارح . أو في ثقافة الكاتب ، أو في سياسة الفرق .. وقد يكون العيب أو الخلل في مجموع العلاقات التي تمثلها هذه الأطراف جميعاً .

ولا نشك في أن المجتمع الكويتي في طليعة مجتمعات الجزيرة والخليج مرونة وقدرة على التطور ، بدرجة جعلته يستوعب التجربة الحضارية المعاصرة ، في كثير من مظاهرها المادية والإنسانية بسرعـة تستدعي الدهشة والإعجاب ، ولكن من الصحيح أيضاً أن المظهر — أحياناً على الأقل — لم يتواز في نموه مع درجة التشرب ، أي أنـــه لم يدخل في صميم البناء الحضاري للانسان في الكويت . .ومن الصحيح أيضاً أن بعض المسرحيات حاولت أن تصور هذه الفجوة أو هذا الخلل في التناسق ،

مثل « شرايكم يا جماعة » ومثل « عنده شهادة » و« ١ ، ٢ ، ٣ .. بم ».. وغيرها . ولكن المواجهة أو التصدي الجاد لهذه المشكلة ، وما يترتب عليها من رفض المجتمع لمواجهة سلبياته أو تناقضاته إزاءقيم العصر ومواقفه وإزاء الدعوة إلى اعتناق أحلام المستقبل وتحويلها إلى حقائق فنية ، لتتسرب في مشاعر الناس وأفكارهم حتى تتحول إلى حقائق واقعية . هذا القدر الشجاع من التحليل والمواجهة لم يظفر بكاتب مسرحي في الكويت إلى الآن ، وغاية ما يمكن أن يحدث ، أو ما قد يحدث بالفعل هو مجرد تصوير الظاهرة بعد أن تستشري وتصير مستهلكة ، ولاكتها الألسن واتخذت فيها مواقف ، وحينئذ ترتبط « شجاعة » الكاتب المسرحي بنقل هذا الواقع المعيش من بيوت الناس إلى خشبة المسرح ، ومن السرية إلى العلانية ، ويكون ذلك بمثابة (تدشين) الظاهرة الجديدة ، ولا يستطيع الكاتب – من ثم – أن يمضي في الجدية إلى نهاية الشوط ، فيلملم خيوط عمله المسرحي بسرعة ، وينتهي إلى صيغة مصالحة على طريقة (لا غالب ولا مغلوب) وهذا المسلك يعني رغبة الكاتب في التهدئة وقبوله الأخذ بنصف حل ، وكأنه – بالفعل – يمضي عبر أسلوب ترويضي تربوي متدرج.. وفي ذلك ما فيه من الرأي في المجتمع الذي تكتب له هذه المسرحيات وإذا شئت تأملت المواقف الأخيرة من « ضاع الديك » حيث يهرب الشاب الكويتي من بلده مذموماً مدحوراً في صورة الجاني وهو الضحية، وما يتعلق بزواج الكويتية من غير الكويتي في مسرحية « بحمدون المحطة » ، فقد كان من الضروري – في نظر المؤلفين – رعاية لضمانات السلامة ، أن يكون الفتى اللبناني من أسرة كبيرة ، محافظة ، بل مسرفة في محافظتها ، تتوعد ولدها بالذبح إذا ظهر أنه تعدى على بنات الناس ، وما أظن أن هذه الأسرة موجودة في طول بلادنا العربية وعرضها ، فنحن نعيش في ظل مجتمع رجالي ، قيمه جميعاً رسخت لإثبات حق الرجل ورعاية ذوقه وعواطفه .. إلى آخر ما نعرف ، وإذن

فقد صيغ وركب هذا المشهد من موقف استجداء الرضا ، فكلنا بشر وبشيء من التخاذل ، ولم يأخذ زاوية الحق الطبيعي في الحب ، ويدافع عن هذا الحق المقدس بعيداً عن المسايرة أو الأخذ بأنصاف الحلول ، ولسنا ندري هل ننحو باللائمة على كتاب المسرح عندنا لأنهم يتهيبون روح الصراحة والمواجهة أو المكاشفة ، أو على المجتمع الذي لا يريد أن يشاهد إلا ما يحب ، أو ما ليس من إعلانه بد ، وبذلك يحرم على الكاتب أن يكون رائداً ومنقباً وباحثاً عن الجذور ، جذور المشكلات والدوافع ، ويجمده في دور المسجل الذي يقوم بمجرد الرصد والوصف، وهو رصد متأثر بالموقف الاجتماعي كما قدمنا .

وهناك جانب آخر يتعلق بالمجتمع أيضاً ، وتنعكس آثاره السلبية على نوعية التجارب المسرحية في الكويت ، وهو مفهوم المجتمع نفسه . ومن حق علماء الاجتماع أن يتجادلوا حول هذا المفهوم ، ولكنهم – بصفة عامة – سينتهون إلى أن المجتمع هو الجماعة البشرية التي تعيش ضمن حدود اقليمية معينة ، وتخضع لنظام أو قانون عام ، وترتبط أنشطتها بما يجعل منها تكويناً متشابكاً . بل إنهم – علماء الاجتماع – يتسامحون ويرددون عبارات ، مثل : المجتمع العربي ، والمجتمع الاسلامي ، ويريدون بذلك مجموع السكان ولولم يكونوا في نسق واحد ، ولو لم يكونوا جميعاً من العرب ، ولو كان فيهم غير المسلمين ، ولكننا إذا اعتبرنا الأدب مرآة مجتمعه ، وإذا اعتبرنا المسرح – أكثر من غيره – معبراً عن جماهيره وحياتهم ومشكلاتهم ، فإننا سنكتشف أنه عبر عن المجتمع الكويتي ، في حدود مجتمع الكويتيين دون غيرهم من أبناء العرب وغير العرب ، الذين يعيشون على أرض الكويت ، ويعايشون الكويتيين ويساوونهم عداً ، بل ربما يفوقونهم !!

وربما كان من حق الأديب – أي أديب – أن يتجاوز الظاهرة العابرة

وبخاصة إذا لم يكن يؤمن بأهميتها أو تأثيرها ، ولكن الأجانب – وأعني غير الكويتيين – ظاهرة شديدة الوضوح ، ومؤثرة ، وعمر تضخمها أكثر من ربع قرن ، وهي مستمرة – والأرقام فصيحة – ربع قرن آخر في حجمها المهم والمؤثر . وربما كان من حق الأديب أن يختار الزاوية التي تروقه ليخضعها لفنه المسرحي ، أو التي يشعر بأنه يملك تجاهها موقفاً ورأياً ، وهذا حق ، ولكن حين تترادف المسرحيات عبر أكثر من مائة نص مسرحي خلال خمسة عشر عاماً ، فلا يظهر هذا القطاع الضخم من المجتمع الكويتي في المسرحيات ، لا في أوضاعه الخاصة المعزولة ، ولا عبر وشائجه المشتركة مع الكويتيين ، فإن هذا الوضع لا يمكن أن يكون وليد الصدفة أو تعبيراً عن رغبات فردية ، وإنما هو – في رأيي – يعكس موقف الرأي العام الذي يميل إلى تجاهل هذا القطاع الضخم من السكان ، وإنكار حقه في أن يناقش شيئاً أو يرتبط بشيء ، ويكفيه أن يعيش ويعمل ، ثم يمضي غير مخلف أثراً .. وهذا – علمياً – غير ممكن وغير واقعي .. وقد رجعت إلى النصوص المسرحية التي ظهرت فيها شخصيات غير كويتية ، فوجدتها – بصفة عامة تبحث في هذه الشخصيات عن الطرافة أولاً ، مثل شخصية الخادمة المصرية ، التي تسبقها – عادة – ضحكاتها وعباراتها الناعمة ، بين اللامبالاة والاغراء ، ومثل الخادم العماني الذي أخذ حجماً بارزاً في مسرحية « شعاع » أثارت سخط العمانيين . وتناول الشخصية الغريبة المقيمة في الكويت – في حدود هذا المنظور – لا يختلف عن تناول شخصية « الخواجه » في المسرحيات المصرية ، أو الهندي في بعض المسرحيات الكويتية ، أي انه مجرد « توابل » لخلق نوع من المفارقة والمآزق المضحكة أو لمجرد التسلية باللهجة الخاصة ، لا يتطرق إلى صميم الوجود الانساني والمشكلة والعلاقة مع المجتمع الذي يمثل ركناً فيه . ومن الصحيح جداً أن هذه الشخصيات موجودة ، ولكنها ليست أكثر أو أوضح وجوداً من المدرس والطبيب والعامل ، ولكن

هذه الشخصيات الأخيرة لا تصلح مصدراً للإضحاك أو دغدغة المشاعر ، وإذا طرحت في عمل مسرحي فإنه لا مفرّ من أن تطرح طرحاً جاداً ، تفرض به نفسها على الموضوع أو القضية ، وفضلاً عن ذلك فإن تصوير الخادمة المصرية يمكن استمداده من الذاكرة وبالتقليد للمسرحيات الفكاهية المصرية ، ولكن الأصناف الاخرى لا يسهل وضعها في المستوى نفسه ، لسبب بديهي وهي انها غير مكررة خارج الكويت ، فالمقيم الفلسطيني الذي أقام ربع قرن خارج الدائرة ويعيش تيهه الخاص وقيمه النافرة ، وهذه النماذج المختلفة من المقيمين العرب من أصحاب الطموح والانتهازيين وأصحاب المبادىء المعلنة أو الخبيئة ، تعيش في الكويت مناخاً غير مكرور وهذا المناخ يمكنه أن يبرزها على نحو فريد لو توفر له الفنان الجريء ، وإذا كان تناولها في ذاتها يحتاج إلى جرأة فإن تناولها في علاقاتها المتشابكة مع المواطنين ومواقفها وتطلعاتها وأحلامها تجاه الكويت ككيان ، يحتاج إلى الجرأة ولباقة التناول ورهافة الرصد ، وهو ما يحتاج إلى فنان متمرس واسع الأفق فكرياً ، والدراية فنياً ، عميق القراءة للمستقبل الكويتي والقومي في حركة واحدة . ومن المؤسف حقاً ان هذه الشخصيات المقيمة حين ظهرت في عمل فني بحجم مناسب ، فإن الحجم ظل في حدود الكم فقط ، وذلك في مسرحية « كاوبوي في الدبدبة » ، ولكن – انصافاً للمؤلف – فإنه لم يرد غير النقد الساخر الضاحك وجاء الاتهام بالزيف غامراً لكافة الشخصيات .

هناك محاولة اقتراب وحيدة يمثلها « مسرح الخليج العربي » – وهو المسرح الأقدر على تجسيم الفكرة والفن معاً في الكويت ، ففي مسرحية « ١ ، ٢ .. بم » تظهر الزوجة غير الكويتية لتشير إلى تطور جديد في تكوين الأسرة الكويتية ، وفي « شياطين ليلة الجمعة » يظهر الصحفي غير الكويتي ، ويدافع عن نفسه أيضاً في حدود « واحدة بواحدة »

فإذا كان هو لا يصلح صحفياً إلاّ في الكويت فـإن صاحب الصحيفة ورئيس تحريرها ليس أحسن حالاً منه ، فلماذا ينفرد باللوم والسخرية ؟ وقد سمعت من كثيرين – من غير الكويتيين – عبارات العجب والدهشة من التفوه بمثل هذه العبارات علانية على المسرح ، واعتبرت علامة على شجاعة المؤلف ونوعاً من النقد الذاتي ، وهذا أمر محزن حقاً ، لا لأننا نرى أن تبادل الهجاء هو المسلك الطبيعي ، وإنما لأنها عبارة عاديـــة وخاطفة وأعقبتها مراضاة فورية ، فرجعنا إلى أسلوب (لا غالب ولا مغلوب) دون أن تتعمق الظاهرة ، وليس هذا نيلاً من المسرحيـة ، فبناؤها أقيم أساساً على غير ذلك . وجه الحزن الذي عبرنا عنه ان دهشة الجمهور من سماع هذه العبارة يرينا إلى أي حد ضرب قطاع من المجتمع على نفسه نطاقاً من العصمة والترفع بدرجة لا تسمح بأن يوجه له – من خارج كيانه الخاص أو القطاع الآخر من المجتمع – أي نقد أو لوم . وما زلت أذكر مقالاً للشاعر خليفة الوقيان عن أزمة النقد في الكويت ، وكان من أسباب الأزمة أو مظاهرها – فيما ذكر الشاعر – أنّ الناقد الصحفي – غير الكويتي – لا يملك الشجاعة لطرح رأيـــه والدفاع عنه ، ومن ثم فإنه إما أن يوجه نقدات محددة ويخفي أسمه ، أو يوجه نقدات عامة لا ينسبها لشخص بعينه وحينئذ فقط يضع أسمه تحت المقال !!

وهذا كله حق ، ولكن لماذا يلجأ اليه الناقد غير الكويتي تجاه أدباء الكويت ؟ هذا هو السؤال الناقص ، وإذا كان الشاعر خليفة الوقيان شخصياً يقبل الحوار ، ومثله بعض الأدباء الشبان من خريجي الجامعة ، فلست أعتقد أن هذا هو المناخ السائد بين كافة الأدباء ... والمتأدبين وأدعياء الأدب .

وهذا الموقف – في عمومه – ينسحب على كتاب الدراما في الكويت،

سواء كانت درامـــا مسرحية أو تليفزيونية ، فالكويتي – وأعني هنا جماهير الشعب وليس خاصة المثقفين – شديد الحساسية تجاه كل ما يعتقد أنه يمس سمعة بلده أو كرامتها ، كما يتخيلها في إطارها الضيق جداً ، وعلى حين تمتلىء أنهار الصحف الكويتية بالنقد وأحياناً التشنيع والتجريح لهذا البلد العربي أو ذاك فإن المواطن الكويتي شديد الترقب لكل مـا يتردد فيه اسم بلده ، وحين يعطي نفسه الحق في مناقشة أي وضع في أي بلد ، فإنه لا يرحب – بسهولة – بمشاركة الآخرين في مناقشة أمور تمس وجوده الخاص أو علاقات الكويت بغيرهـــا . هذا الموقف العام ينعكس على المناخ الفكري لا شك ، وقد انعكس على التطور المسرحي في الكويت – وهو الذي يعنينا هنا – فإلى أي مدى أتيحت الفرصة لأقلام غير كويتية للتأليف « عن » الكويت وليس مجرد التأليف « من » الكويت ؟ وما نوع المشكلات والقضايا التي تطرقها تلك الاقلام ؟ وما ردود الفعل التي ترتبت عليها ؟ هذا ما يجب أن يوضع موضع التأمل ، كما يجب أن يوضع في إطاره من الأسباب والنتائج والعواقب .

ما زلت أذكر عنواناً لمقال كتبه الاستاذ محمد السنعوسي عن المسرح في الكويت وهو: « أول مهمة للمسرح أن يشكل جمهوره » وهذا حق . فهل استطاع المسرح الكويتي أن يشكل جمهوره ؟ لقد أجبنا على هـذا السؤال ، فجمهور المسرح الكويتي هم « كل » من في الكويت ، ولكنـه في الحقيقة يضع في اعتباره « نصف » من في الكويت ، ويكتب بأقلامهم أيضاً ، وبذلك وفي نظير إيثار السلامة يحرم نفسه نوعيات من التجارب والنماذج ، فضلاً عن أنه يحرم نفسه أعظم فضائل المسرح ، والفن بصفة عامة ، الصدق الفني والانسانية !

ونمضي عـــبر التصور الخاص لمفهوم « المجتمع » إلى أوضاع الفرق المسرحية ، وقد اعتبرها القانون من جمعيات النفع العام ، ومنحها معونة

مالية (ثمانية آلاف دينار لكل فرقة سنوياً) وبعض هذه الفرق أدى واجبه بأمانة ، بصرف النظر عن حصيلة الشباك ، ولكن فرقاً أخرى لم تصنع طوال عشر سنوات ما تستحق به أن تبذل لها أسباب الاستمرار ومن ثم فإنها ليست أهلاً للاستمرار ، بل هي عبء على الفن المسرحي، وعائق أمام الفرق الناجحة ، ولو أعطيت المبالغ نفسها لفرقتين اثنتين بدلاً من أربع لكنا أكثر إنصافاً ، فليس من مبرر حقيقي لبذل ما يقرب من مائة ألف دينار في السنوات الماضية لفرقة لم تستطع أن تفرز من بين أعضائها مؤلفاً أو مخرجاً أو ممثلا له وزنه ، ولم تقدم عرضاً مسرحياً واحداً تحتفظ به ذاكرة الجمهور ونعتبره علامة فارقة بين موتها وحياتها ! نعم .. ليس المسرح جمعية من جمعيات النفع العام ، إنه ضمير الشعب وذوقه وشعوره وفكره .. إنه رؤيته الأكثر نفاذاً ، ونظرته الأكثر امتداداً وحلمه المحلق لصنع مستقبله ومعانقة أحلامه ، وفي هذه الحدود ، تحقيقاً لهذه الغاية ينبغي أن تمنح المعونات أو تمنع .

والمسارح في الكويت تربح .. كلها تربح ، إن لم يكن من إقبال الجمهور فمن بيع العروض الخاصة ، والتسجيل للتلفزيون ، الذي يجد نفسه متورطاً في المجاملة والمساواة بين كافة المسرحيات ، تفادياً للاتهام بالمجاملة ! ولكن هناك مسرحيات ربحت الكثير من إقبال الجمهور ، ربحت بدرجة سمحت لبعض الممثلين أن يشترط لنفسه نيل نسبة من دخل المسرحية ! وهذا الاقبال نفسه هو الذي أغرى البعض بمغادرة فرقهم المعانة ، وتكوين فرق خاصة . وهذا المسلك سلاح ذو حدين ، يمكن أن يكون حافزاً للمنافسة والتجديد ، وتحرراً من سلطان المعونة الحكومية وإن كانت تقدم غير مشروطة إلا في نطاق معين ، ويمكن أن يكون منزلقاً إلى التدني ومجاراة المشاعر الهابطة جلباً للاقبال والربح ، ومخاوفنا هنا قائمة على مراقبة التجربة الأولى ، فالبداية كانت تكويننا بعد تمصير لمسرحية « هاللو دوللي » وهي لا تعني شيئاً ، وأداؤها أشد

رداءة من فكرتها . كما تقوم مخاوفنا أيضاً على تحليل شخصية الممثلين المنشقين ، فالانشقاق لم يبدأ بالمؤلف ، أي انه لا يمثل موقفاً فكرياً ، وإنما قام على ممثلين يرون أنهم محبوبون من الجمهور وهذا صحيح ، ولكن الأسباب التي أحبهم من أجلها هذا الجمهور ليست هي التي ترفعهم في ميزان الفن الصحيح ، والخوف من أن يتمادى هذا الأسلوب في اختيار المسرحيات وفي الاداء فتقضي المنافسة في هذا التيار على مظاهر الأمل التي نحرص عليها .

لا بد أن نذكر هنا أن فرقة المسرح العربي حين أسسها زكي طليمات سنة ١٩٦١ وضع لها تصوراً هو أن تؤدي وظيفة قومية وفنية راقية ، بأداء المسرحيات الفصيحة لكبار الشعراء والأدباء ، وبذلك تعادل الفرقة الأخرى الموجودة في ذلك الحين ، وهي فرقة « المسرح الشعبي » التي كانت تؤدي أعمالها باللهجة العامية ، وفي حدود الاهتمامات والقضايا التي تهم الانسان الكويتي والخليجي بصفة عامة . وقد مضى المسرح الشعبي مستمراً مع خط البداية ولكن المسرح العربي ما لبث أن خرج على التصور الذي وضعه طليمات حين أشهر فرقة أهلية وتخلت عنه وزارة الشؤون ، فدخل في منافسة مع الفرقة السابقة والفرقتين اللاحقتين فتراكم التكرار مع فروق محسوسة في المستوى أحياناً ، وقد أغرى المسرح العربي في الاستمرار ورفض العودة إلى اللغة الفصيحة أمران : أن البداية العامية كانت بمسرحية موفقة أحبها الجمهور واستعادها ، وهي مسرحية « عشت وشفت » ، وأن الممثل الأول في الفرقة « حسين عبد الرضا » لقي نجاحاً كبيراً في أدواره الكوميدية التي توافقها الكوميديا الفصيحة الخالية من التعبيرات الشعبية والحركات الهزلية وما إليها . فهل يكون الانشطار الأخير الذي تعرض له المسرح العربي، وقد غادره سعد الفرج وحسين عبد الرضا ، حافزاً للعودة إلى نقطة البداية ؟؟ إنني أتمنى أن يفعل ، وأتمنى على الدولة أن تشجعه على ذلك ، وأن

تزيد في منحته لتغطي التخلخل في الدخل ، فنحن نسلّم أن جمهور المسرحيات الشعرية والفصيحة عامة قليل وهو في الكويت سيكون – على الأقل في البداية – قليلاً ، ولكن يجب أن يوجد المسرح الفصيح في الكويت ، ولعله العلاج لكافة مظاهر السلبية في الحركة المسرحية في الكويت ، ونعني أن المسرح الفصيح يتجاوز كونه قضية لغوية إلى ما هو أكثر من ذلك ، ففيه رحابة الفكر وتنوع التجارب ، وفيه تسقط الفوارق اللهجية ، وفيه القدرة على تجاوز الذاتي والمرحلي إلى الانساني الشامل .

وسترتبط حتماً تلك الخطوة التي ندعو وتصر عليها ، أي تخصيص فرقة مسرحية ، أو جانب من نشاطها لأداء الأعمال الفنية الفصيحة والعالمية وضرورة إعانتها مالياً وفنياً بسخاء ، سترتبط حتماً بسياسة الفرق في استقطاب عناصر جديدة ، سواء في مستوى الاقلام المبدعة والناقدة أو الاخراج المسرحي أو التمثيل . ويمكن – دون ظلم لأحد – أن نزعم أن الفرق المسرحية جميعاً قد فشلت في تقديم وجوه جديدة إلى عالم الكلمة أو التمثيل أو الاخراج ، والأهم من ذلك أنها تستمرىء هذا الموقف ولا تشعر أمامه بالتقصير في اداء مهمتها أو الانحراف عن نقطة بدايتها ، فباستثناء مسرح الخليج الذي قدم ممثلين يبشران – لو أحسن تعليمهما وصقلهما – بعطاء طيب وهما : عبد الرحمن العقل وعبد الله الحبيل ، فإننا سنكتشف أن الوجوه والأقلام التي تمثل وتكتب منذ عشر سنوات ، وأحياناً أكثر ، لا تزال هي التي تتصدر ، ونحن لسنا ضد جيل لحساب جيل آخر ، ونرى أن التجربة والاستمرار في غاية الأهمية ، ولكننا نرى أن إغلاق الطريق أمام العناصر الجديدة أمر خطر على الحركة المسرحية ، وإذا افترضنا عدم وجود تلك العناصر الجديدة فإن هذا يعني أن الأمر أشد خطورة ، وسواء كان هذا الأمر أو ذاك فالمسؤولية – إلى الآن – تقع على عاتق تلك الفرق القائمة بالفعل ،

ولم يتسع صدرها لتأميم الفن ، وجعلته حكراً على أعضائها .

سنجد إعلاناً للمسرح العربي في الصحف يطلب أعضاء جـــدداً من الكويتيين وغير الكويتيين عاملين ومنتسبين ، وهذا أمر لا شك يحمد له ، وشجاعة لم نجدها عند غيره ، ولكن الكاتب أو الفنان صاحب المستوى لا يأتي عن طريق الاعلان . وكاتب هذه السطور تمنى أن يعرض عليه أحد المسارح عضويته ، ليساهم - في حدود معرفته - في تنشيط وتسديد العمل المسرحي قبل عرضه على الناس ، أما وأن ذلك لم يحدث ، فقد اكتفى بالمتابعة النقديـــة والدراسة لما عرض بالفعل ، وحاول جاهداً أن يضيف تجربته إلى تجارب الكتاب بغية إغنائها وتعميقها في وجدان وعقل المشاهد ، لعل ذلك أن يكون دافعاً للكتاب والجمهور معاً نحو وعي مسرحي قائم على الثقـة المتبادلة . ولست أدري - من الناحية القانونية - هل اعتبار الفرق المسرحية من جمعيات النفع العام يترتب عليه عدم ضم أعضاء عاملين من غير الكويتيين أو أنه يسمح بذلك ؟ ولكن الذي أعرفه عياناً ، وبمتابعة أسماء مجالس إدارة الفرق المسرحية عبر سني عمرها ، أنها لم تضم أية عناصر جديدة ذات أهمية أو مسؤولية ، وكل ما تفعله عـادة هو تبادل المناصب ، فأمين الصندوق يصير مديراً للفرقة ، ومدير الفرقة يصير عضو مجلس إدارة .. الخ . هذه الدائرة المغلقة التي انتهت بنا بعد عشرات الآلاف من الدنانير في صورة معونات وتذاكر شباك و... و.... إلى أن نجد أنفسنا في مواجهة « عايلة بو صعرورة » و« شرايج بو عثمان » وأشباهها كثير جداً ، بل للأسف هو الموجة الغالبة .

هنا تبرز مشكلة الكاتب المسرحي في الكويت ، والكتابة المسرحية تعاني أزمة مستمرة ، وقد استسلم لها الكثيرون ، وبحثوا عن حل جاهز بالاقتباس والتكويت وما إلى ذلك من وسائل مشروعة وغير مشروعة

فنياً . وقد عالجنا في هذا المقال أبعاد هذه المشكلة ورأينا أن المستوى الفكري لا ينفصل عن المستوى الفني ، فالكاتب الذي يجد ما يقول ولا يعرف كيف يقوله بوسيلة فنية مقبولة ، لم يقل شيئاً في الحقيقة ، فالأزمة إذن أزمة الثقافة المسرحية ، وقد يبدو جانب من حلها ماثلاً في إنشاء المعهد العالي للفنون المسرحية ، ولكنه ليس « كل » الحل ، ولا بديل للبعثات الطويلة الأمد إلى مسارح الخارج ومعاهده المسرحية ، في إيطاليا وفرنسا بخاصة لنثري تجربتنا الفنية ، ونؤثر — من خلال المؤلف — في كافة العناصر المكونة للعمل المسرحي . ويكفي لكي ندلل على فداحة الأزمة أن نحاول تكوين صورة للكويت من خلال مسرحها !! إنني أترك للقارىء القيام بهذا الجهد المتواضع ليرى كيف سقطنا في شرك النرجسية ، وبذلنا إعجابنا أو معوناتنا ، أو على الأقل سكتنا على أعمال أقل ما توصف به أنها رديئة وليست جديرة بأن تعرض على الناس ، لأنها ببساطة ليست فكراً ولا ذوقاً ولا فناً ! سنجد نقطة ضوء وحيدة، تحاول أن تجد نفسها ، وترفع الغشاوة عن وجه التأليف والفن المسرحي يمثلها عبد العزيز السريع ، الذي بدأ واستمر جريئاً بمقدار ما يستطيع المجتمع — بمفهومه ذاك — أن يتحمله ، ابتداء من « الجوع » و« عنده شهادة » ثم « ضاع الديك » ، ولكن الذي نأسف له حقاً أن كاتبنا الوحيد — تقريباً — يتراجع ليصير نصف كاتب ، فمسرحياته الأخيرة بالاشتراك مع صقر الرشود ، وصقر كاتب شجاع وله موقفه الفكري الناضج ، ولكننا نرى أنه مهما كان بين الصديقين من وحدة روحية ، واتفاق فكري ، ورغبة في تجنب العثرات ، فان انفراد كل منهما بصياغة تجاربه وتعميق أسلوبه الخاص ، أجدى عليهما وعلى فكرة التأليف في ذاتها وعلى فرقتهما . وبصفة عامة فإننا نقدر المناخ الذي يعمل فيه الكاتب المسرحي ، وحدود المشكلات والقضايا التي يمكن أو لا يمكن أن يمسها ، ونعرف أنه توجد مناطق محاطة بالأسلاك الشائكة ،

واجتيازها محرم أو خطر ، ولكن هذه المناطق موجودة في كل مجتمع، وآخر أخبار الحركة المسرحية في انجلترا أن وزير الثقافة قطع المعونة عن بعض الفرق لأنها – حسب سياسة الدولة ورعايتها للأخلاق – تخرج على القيم الواجب صيانتها ، وإذا كان من الصعب إلجام الفكر ، ومن الضار كبت الرأي ، فهنا تبرز قيمة الفنان المتمكن الذي ينثر الحب في الأرض ، فيمتزج بالطين ، ولكنه لا يثمر طيناً ، بل ورداً وثمراً حلواً شهياً ... وهنا تعود مشكلة الكاتب من جديد ، لترتكز على قطبين: درجة الانفتاح الاجتماعي والثقافة الفنية .

وبعد ...

فإنني ما زلت وسأبقى حريصاً على المسرح الكويتي آملاً في تقدمه وترسيخ خطواته ، متابعاً للجهود الطيبة التي تبذل فيه ، والتي أتناولها في غير هذا المكان ، وإذا كنت قد ركزت على الجوانب السلبية فلأن هذه الجوانب لم توضع – فيما أرى – موضع الحوار الجاد ، ويبــــدو – أحياناً – أن أحداً لا يريد أن يفتح صفحتها ، على أنني أؤمن مخلصاً أن التغيير إلى الأحسن ينبغي أن يبدأ منها .. هذا إذا كنا نريد لبلادنا وجهاً فنياً راقياً ومعبراً .. صادقاً وإنسانياً معاً .



بسط وتعقيب

هذا البحث المختصر كتبته ونشرته مجلة البيان – التي تصدرها رابطة أدباء الكويت في عددها الصادر أول ديسمبر ١٩٧٤ ، ومناسبة المقال – كما هو واضح في مقدمته أنه في التاريخ المذكور كان قد مضى على اصدار القوانين المنظمة لعمل الفرق المسرحية عشر سنوات ، تلك القوانين التي يعرفها المسرحيون ويحفظونها تحت عنوان : « جمعيات النفع العام » أي أن المشرع اعتبر الفرق المسرحية جمعيات للخدمة الاجتماعية ، شأنها شأن جمعية الخريجين ، والكشافة ، والجمعية النسائية ، ورعاية المعوقين ، وما اليها من تجمعات النشاط الترفيهي والرعايـــة الاجتماعية ، أي أن المشرع لم ينظر إلى الفرق المسرحية على أنها تعبير عن مواهب مميزة ، ومن ثم تضطلع بوظائف اجتماعية وثقافية تختلف عن غيرها من الجمعيات وتحتاج إلى « معاملة » خاصة . وقد ترتب على هذا بعض المحـاذير ، التي أشرنا إلى جانب منها ، ونضيف اليها : أن المسارح – لهذا الاعتبار تتعامل مع أكثر من جهة حكومية ، فهي تتناول معونتهـــا السنوية المالية من وزارة الشؤون الاجتماعية – في إطار قانون النفع العـام – وهذا يعني أن الوزارة المذكورة هي التي تتولى مراقبة نشاط هذه الفرق المسرحية وحساباتها ، وترسل مندوبها لحضور جمعياتها السنوية ، وانتخاب مجالس اداراتها ، ولا نستطيع أن نضمن دائماً أن يكون هذا المندوب

متفهماً لطبيعة عمل المسارح وتركيباتها الفنية وعلاقاتها وطموحوتها . أما إذا أرادت إحدى الفرق أن تحصل على إجـازة نصّ مسرحي جديـد فانها تستأذن في ذلك رقابة المصنفات الفنية ، وهي من أجهزة وزارة الاعلام ، فإذا رغبت الفرقة في حجز مسرح المعاهد الخاصة – التابع لوزارة التربية – أو الحصول على فترة تفرغ لأعضاء الفرقـة المشتركين في عمل ما أثناء تأدية هذا العمل ، فإن الجهة التي تخاطب في هـذا الشأن ، وتملك تزكيته وإقراره هي المجلس الوطني للثقافـة والفنون والآداب ، التابع لمجلس الوزراء مباشرة ، من خلال تبعيته لوزير الدولة. هذا التعدد في جهات الاشراف والرقابة والمعاونة يشدد جهود المسرحيين ويؤدي إلى التداخل والاضطراب بين تلك الأجهزة داتها .

وقد ترتب على اعتبار الفرق المسرحية جمعيات للخدمة العامة أنهـا لا تستطيع أن تضم إلى عضويتها كفاءة غير كويتية مهما كانت ضرورية، كما لا تستطيع أن تحول بين عضويتها وأي مواطن مهما كان جهله لطبيعة نشاطها !! وقد ترتب الأمر الأول على تلك المعونـة التي تمنحها وزارة الشؤون ، فالمواطنة شرط للحصول على معونات الدولة والانتفاع بخدماتها، وهذا حق ، ولكنه حق ينظر إلى العمل الفني على أنه انتفاع ، وأنه مجرد استفادة من المنحة التي تقدمها الدولة ، ويصرف النظر عن الخدمات الجليلة التي يمكن أن يقدمها عضو عامل تشعر الفرقة بأنها في حاجة إلى موهبته ، وأنه من الضروري أن يرتبط بها ، وأن يأخذ مكاناً مسؤولاً في نظامها الاداري أو الفني . كما ترتب الأمر الثـــاني – وهو لا يقل خطورة عن الأمر الاول ، بل قد يفوقه – على هذه العبارة الغامضة : « النفع العام » ، التي قد تعني أن الجمعية مفتوحة الابواب لمن يريد ، قياساً على أنها تؤدي خدمـــة عامة .. وهكذا صارت عضوية الفرق المسرحية مبذولة لكل من يكتب طلباً بالانضمام يزكيه عضوان أو ثلاثة – ما أيسر الحصول عليهما من الأصدقاء !! – وهكذا تجاوز أعضاء كل

فرقة مائة عضو ، وبلغ بعضهم ضعف ذلك ، والواقع الذي يحدده حجم النشاط ، والمستوى الثقافي والموهبة لدى العضو - كما يحددهما ملفه الخاص - يؤكد أن عشرة في المائة فقط هي التي تعمل أو صالحة للعمل في مجال الفن المسرحي ، والجم الغفير الباقي لا جدوى منه ، بل هو معوق ، لأنه يتخذ من مقر الفرقة مجرد ديوانية أو مقهى مجانياً يلعب فيه الورق ويشرب الشاي ويشاهد برامج التلفزيون . وتحاول أن تعلق الأمل على القانون ليرفع عن كاهل الفرق هذا التراكم الضار المتبطل فلا تستطيع .. إن قانون الجمعيات لا يشترط أية موهبة مميزة للحصول على العضوية أو استمرارها ، ولا يمكن فصل العضو إلا لسبب يمس النزاهة!! وقد تجاوز شر هذا الوضع مجرد إثقال كاهل ميزانية الفرقة بنفقات المقر لعشرات من غير المفيدين ، تجاوزه إلى التأثير في انتخاب مجلس إدارة الفرقة ، ووثوب غير القادرين إلى المناصب المؤثرة والانحراف بأهداف العمل المسرحي والهبوط بمستواه !!

ولما كانت فلسفة « النفع العام » تنظر إلى الجمعيات على أنها نوع من الخدمة ، فقد رأت - وهي على حق - أن المواطن المشتغل بالنشاط الاجتماعي لا يجوز أن ينال أجراً على ما يؤدي من خدمات . هذا صحيح وحق في جمعية الادباء ، كما هو صحيح في جمعية المرأة أو جمعية رعاية الأيتام مثلا ، فالأولى ذات رسالة فكرية ، وفيها جانب من الوجاهة ، والثانية تشاركها في بعض ملامحها . والثالثة قائمة على البذل وإنكار الذات ، وتتشارك جميعها في أنها لا تربح ، ليس لها نشاط يدر عليها دخلا ، بل قد ينفق أعضاؤها من جيوبهم الخاصة . أما في المسرح ، فإن الأمر مختلف جداً .. فالعروض المسرحية تربح ، من الشباك ومن التلفزيون ، ومن تحويل المسرحية - بعد حين - إلى مسلسل إذاعي ، والفرق المسرحية تسافر في الأسابيع الثقافية ، وتلبية لدعوات !! فكيف يعيش مجلس إدارة الفرقة المسرحية وسط الأرقام

المتصاعدة ، وقد تكون نتيجة جهده أو له فيها الجهد الأكبر ، وفي سبيلها عقد الاجتماعات ورسم الخطط وتكبّد المشاق المختلفة .. ومع هذا لا يحق له أن ينال منها نصيباً مهما كان ضئيلاً !

ولما كان منطلق العمل التطوعي سليماً في جوهره ، ولكنه ليس واقعياً لمن يتصدى للمشاركة في إدارة فرقة مسرحية ، فإن « مجلس إدارة الفرقة » اعتاد أن يقوم بحركة التفاف لنيل ما هو من حقه ، وذلك بتوزيع الأعمال الرئيسية في العرض المسرحي على أعضائه ، فالممثل يمثل ، والمخرج يخرج ، والمؤلف يؤلف ، والباقون يحملون أسماء شرفية لا بأس ، مثل : مدير الانتاج ، ومراقب الصالة ، ومدير الفرقة .. الخ ، وسيكون لهم أنصبة في إيراد المسرحية ، أنصبة مجزية .. عن أعمالهم المنسوبة اليهم في العرض المسرحي ، وليس عن عضويتهم في مجلس ادارة الفرقة .. وهذا منتهى الاحترام للقانون ، والتوفيق بين شطحاته الرومانسية وضرورات الواقع !! وليكن واضحاً أنني لا أنتقص من قدر « مجلس إدارة الفرقة » وبخاصة فيما يتعلق بالجوانب الفنية ولا أنظر إلى ما تقاضاه من مكافآت على أنه ناله بغير وجه حق !! كلا .. إن هذا لم يخالجني قط ، ولكني نظرت إلى آثار هذا المسلك على اكتشاف كوادر فنية جديدة وإتاحة الفرصة لها لتجرب مواهبها وتواجه جمهورها . وهذا هو الخطر الأكبر الذي يواجه الفرق المسرحية في الكويت ، فحصر الأعمال الفنية أو أكثرها في مجلس الإدارة – للسبب الذي أسلفنا – واستمرار سيطرة مجلس الادارة نفسه على الفرقة يعني – على المدى الطويل – جمود أسلوب الفرقة ، والحيلولة بين المواهب الجديدة والظهور ، وإذا قمنا بإحصاء الوجوه الجديدة في مجالات التأليف والتمثيل والاخراج خلال خمسة عشر عاماً سنجد العدد متواضعاً جداً ، وأن العناصر التي قامت بتأسيس هذه الفرق وتقديم عروضها الأولى ، لا تزال – هي نفسها غالباً – التي تقوم بكل شيء إلى الآن . ومرة أخرى أضع تحفظاً حتى

لا يفهم هذا التحليل على غير وجهه ، فنحن لا ننتظر أن يظهر في كل عام ممثل أو مؤلف لكل فرقة .. فالمواهب بطبيعتها نادرة ، ولا ندعو لتغيير الممثلين والمخرجين كل سنة ، فهذا يؤدي إلى الاضطراب والبلبلة ، وقد يكون أكثر ضرراً من استمرار نفس الوجوه في كل العروض ، والخبرة شيء عزيز ، والألفة مع الجمهور لها ثمارها الإيجابية ، وبعض الممثلين يبقى على الخشبة خمسين عاماً مستمرة وليس خمسة عشر .. فهذا كله غير ما نعنيه من اتاحة الفرصة للوجوه الجديدة ، وما ندعو اليه من اخراج الفرق المسرحية تحت مصطلح « النفع العام » والسماح لمجلس الادارة بالحصول على مكافآت مالية على جهده في ادارة الفرقة ورسم سياستها ، مكافآت مجزية كنسبة من دخل العروض المسرحية مثلاً ، فقد يقلل هذا من نطاق الانحصار المفروض .

ولا زلت أذكر حواراً مع الصديق الناقد حسن يعقوب العلي ، رئيس مجلس إدارة المسرح العربي ، وكان ذلك منذ عامين أو أكثر ، ولقد كانت عواطفي مع المسرح العربي ، عواطفي المشفقة ، فقد كان البداية الجادة ، وسيعتبر تاريخياً أول مسرح فني في الكويت ، سواء حين أدّى كلاسيكياته بأسلوب رصين بتوجيه زكي طليمات ، وحين غادرها إلى الواقعية الاجتماعية ابتداءً بمسرحية « عشت وشفت » التي كتبها سعد الفرج ، الممثل بالفرقة ، كما كان يضم خيرة الممثلين : حسين عبد الرضا، سعد الفرج ، خالد النفيس ومريم الصالح وغيرهم ... ولكنه برغم ذلك ظل سادراً في التراجع والهبوط ، سواء فيما يتعلق باختيار النصوص، وأسلوب الأداء الذي راح يتدنى حتى بلغ حدّ الهزل والمسخ ، وهذه المرحلة هي التي جعلت الآمال تتعلق فيها بمسرح الخليج وحده ، وفجأة .. — بالنسبة لنا على الأقل — استقال من المسرح العربي أقدر ممثليه : حسين عبدالرضا وسعد الفرج ومريم الصالح ومحمد جابر (العيدروس) وصالح حمد (مبيريج) ، ولقد أحسست بالهلع حقاً ، وشعرت بأن هذا النزيف الحاد هو نهاية المسرح العربي ، والتقيت بحسن يعقوب العلي وعبرت له

عن مخاوفي ، ولكنه لم يشاركني ذلك ، فقد كان يرى – مع إحساسه بأهمية ومنزلة الذين هجروا الفرقة – أنها مناسبة لإعطاء الفرصة للصف الثاني كي يصعد ويلمع ويكتشف ذاته ، وأنه على العكس يتوقع ازدهاراً للفرقة وارتفاعاً بمستوى عروضها . وبدأ الموسم الجديد (٧٤ / ١٩٧٥) وإذا بالفرقة « المنهارة » تقدم مسرحية عربيـــة جادة ، هي مسرحية « ملك يبحث عن وظيفة » للدكتور سمير سرحان ، وتؤديها أداء جاداً منضبطاً مقنعاً ، وتلتفت الانظار بل تندهش لتمثيل غانم الصالح ، وكأنها تراه لأول مرة ، أو لعله أخذ مكانه الحقيقي على المسرح لأول مرة ، وسيتأكد ذلك حـــين يقوم بدور « قفـّة » تابع « علي جناح التبريزي » فيكون البطل الحقيقي للمسرحيـة . وبالنسبة لفرقة المسرح العربي لم تكن « ملك يبحث عن وظيفـة » أو « امبراطور يبحث عن وظيفة » كما اسمتها محاولة يتيمة ، لقد أدت – وبدون غانم الصالح ، وبدون إخراج حسين الصالح – مسرحية « عالم غريب » التي كتبها طارق عبد اللطيف ، وأخرجها للمسرح مخرج التلفزيون فؤاد الشطي ، ثم أعقبته بمسرحية « سلطان للبيع » ، وهي النسخة الكويتية من « السلطان الحائر » لتوفيق الحكيم ، فلمع فؤاد الشطي في الاخراج المسرحي منذ محاولته الثانية ، كما لمعت أسماء جيل جديد من الممثلين : جعفر المؤمن وجوهر سالم وكنعان حمد أجادوا أدوارهم بشكل لافت ، ولاقت المسرحية ما تستحق من تقدير الاختيار الرصين الإخراج الجيد والأداء المقنع المناسب ، واستمرت هذه الفرقة في طريق صعودها عبر مسرحية « الثالث » التي كتبها حسن يعقوب العلي ، وبهذا حصلت الفرقة على مؤلف جديد من بين صفوف أعضائها ، سبق له أن فاز بالجائزة الأولى في مسابقة التأليف المسرحي التي أقامتها وزارة الشؤون منذ أكثر من عشر سنوات ، ولكن مسرحيته تلك لم تر نور الخشبة ، كما انتظرنا هـــذه السنوات الطوال لنحصل على المحاولة الثانية ، التي كان من حظها أن تكون الأولى له

على المسرح ، ولكننا لم نعد بحاجة إلى سنوات من الصمت المخيف ... إن المسرحية التالية من قلم العلي هي افتتاحية الموسم التالي مباشرة !! فهل كان هذا المخزون المجمّد في الفرقة حبيس أوضاع إدارية أو احتكار وتسلط فني ؟! المهم الا ّ يتكرر الوضع القديم ، وأن نبحث عن موطن الخلل ، فمن المؤكد ان المسرح العربي لم يكن نسيج وحده !!

وينبغي أن نضع هنا تحفظاً آخر حتى لا يلتوي الفهم بكلامنا إلى غير ما نريد ، فهذا الفريق الذي غادر المسرح العربي إلى متسع النشاط المسرحي الخاص قد حقق نجاحاً مرموقاً حين انفرد بالعمل لحسابه الشخصي ، ففرقة المسرح الوطني التي أسسها حسين عبد الرضا وسعد الفرج تقدم أعمالاً جيدة « ولها جمهور عريض ، بل هي صانعة الجمهور العريض في هذه المرحلة ، فاذا كان من الصحيح أن المسرح العربي استرد عافيته أو قدراً كبيراً منها في وضعه الجديد ، فإن العناصر التي غادرته ناجحة في ذاتها ، وتصاعد نجاحها في مجالها الجديد .

وتضعنا فرقة المسرح الوطني أمام ظاهرة مستجدة هي ظاهرة تأسيس المسارح الخاصة ، وهـذا الوصف يعني أنها مملوكة لأصحابها ، ولهذا يصدر عقد تأسيسها من وزارة التجارة والصناعة ، وليس من وزارة الشؤون أو الاعلام ، ومن ثم لا تستحق المعونة السنوية ، ولا يستحق أفرادها إجازة تفرغ من أعمالهم . وقد كان المسرح الوطني بمثابة البداية ، وقد قابله المسرحيون بحذر وتخوف ، واعتبروه علامة غير صحية ونذيراً بتفتت الفرق وهبوط مستوى أدائها داعية التنافس على إغراء أو إغواء الجمهور !! ولكن هـذا كله لم يكن صحيحاً في حالة المسرح الوطني بالذات الذي قدم – إلى الآن – ثلاثة عروض جيدة ، هي : نبي صامت ، وضحية بيت العز ، وعلى هامان يا فرعون . والمسرحية الثانية ضربت رقماً قياسياً في ليالي العرض إذ استمرت أربعين ليلة ، وحققت أكبر

دخل عرفته مسرحية كويتية ، وهي – فنياً – مسرحية جيـدة تأليفاً وتمثيلاً وإخراجاً . فالمشكلة إذن لا يحمـل وزرها المسرح الوطني حتى وإن اعتبر صاحب الخطوة الأولى . لقد تبعته فرق خاصة أخرى ، مثل : فرقة المسرح الكوميدي الكويتي ، التي أسسها عبد الأمير التركي، وهى فرقة من وجهة اعتبارية فقط ، غير ثابتة الأعضاء ، هي بالأحرى تجمع خاص لأداء مسرحية ما ينفض بمجرد انتهائها ، وقد قدمت ثلاث مسرحيـات أيضاً هي : « هالو دوللي » ، وهي تكويت لتمصير عن رواية سينمائية أمريكية ، و«مسرحية فوضى»، وقد أخذت عن مسرحية مصرية كتبها أحمد رجب بعنوان : كلام فارغ ، وأخيراً مسرحيـة : « حب وحرامية »، التي يمكن اعتبارها خطوة متقدمة من الناحية الموضوعية ، حيث غادرت الإطار التقليدي للمشكلات المحلية ، وامتد الحدث المسرحي ليشمل جوانب إنسانية وشخصيات غير كويتية نمطية . وثالث الفرق الخاصة فرقة المسرح الحر ، الذي أسسه محمد جابر عضو المسرح العربي سابقاً ، وعبد العزيز النمش عضو المسرح الشعبي سابقاً ، والاسم الرسمي لهذا المسرح : المكتب الفني للانتـاج الإذاعي والتلفزيوني والسينمائي والأعمال المسرحية ، وقدم مسرحيتين فقط : « يلعب على الحبلين » ، و«ما شفتوشي ». وأخيراً : مسرح السور للفنون ، الذي أسسه نورا ثنيان الغانم وخليفـة خليفوه ومحمد مطلق الحمد ويوسف النفيص ... وقدم مسرحية من مستوى الفارس : بو عكاريس ووصية المرحوم .. وهناك فرقة مسرحية خامسة مسجلة تحت اسم مسرح السلام الحديث ، أسسها عبد الله عبد العزيز المسلم ، لكنها لم تقدم أي عمل مسرحي إلى الآن !! وفرقة سادسة باسم المسرح الأهلي ، أسسه مؤخراً حسين الصالح ، ولم تقدم عملاً خاصاً بها ، ولكنها استضافت فرقة الفنانين المتحدين من مصر لتقديم إحدى المسرحيات .

هذه حدود المسارح الخاصة ، تلك الظاهرة الجديدة ، ونستطيع أن

نزعم أنها ليست كلها سلبية النتائج . من الصحيح أنها ليست على مستوى المسرح الوطني الذي قـــدم أعمالاً مرموقة معتمداً على جاذبية حسين عبد الرضا وسعد الفرج ورصيدهما الفني لدى المشاهـــد في الكويت ، ولكن ينبغي أن نضع في اعتبارنا ، ونحن نصدر أحكاماً متعجلة على المسارح الخاصة ، حقيقة ما قدمته المسارح المعانة من الدولة ، وقـــد أتيحت لها الفرص تلو الفرص أدبياً ومادياً ، فبعضها لا يستحق مجرد الوجود ، لم يقدم ما يؤكد حياته خلال مدة كافية لإثبات ذلك ، ويوم أن قدم عرضاً جيداً كان السبيل الوحيد لبلوغ ذلك الاستعانـة بنجوم ومختصين من خارج الفرقـة ، بحيث لم تساهم الفرقة – حقيقة – بغير ممثل واحد !!

بعبارة بسيطة واضحة ، لا يحق لنا أن نركز على سلبيات المسارح الخاصة ونقاومها إلا إذا كانت المسارح العامة كلها إيجابيات ، وأنهـــا قادرة على الاضطلاع بدورها المطلوب ، أما وأن هذا لم يحدث من قبل، ولا يحدث الآن ... فما البأس في أن نعطي هذه المسارح الخاصة حقها من التشجيع المادي والأدبي مشروطاً بجودة الانتاج الفني ؟! إن هذا – على الأقل – قد يكون حافزاً في ربط المكافأة المالية بالمستوى الفني، فلا تصير مجرد « إتاوة » أو « ضريبة » أو حق مكتسب لكل فرقة ، تأخذه على قدم المساواة مع غيرها سواء أنتجت عملاً جيداً مكلفاً ، أو هزلت وعبثت . وهو ما نلحّ في أن يكون .

ليس من شك في أن من إيجابيات هذه المسارح الخاصة ازكاء روح المنافسة بين الفرق ، ولقد أحرجت بعض الفرق المعانة فعلاً ، حـــين تفوقت عليها بعض الفرق الخاصة التي تخوض تجربتها معتمدة على نفسها فقط . وكما أن هذه المنافسة في صالح العمل المسرحي ، فإنها في صالح الفنان ، الممثل بصفة خاصة ، إذ تعددت الفرص المتاحة له ، وأصبح

مجال الاختيار - اختيار الفرقة واختيار الدور — أكثر اتساعاً ، كما تراخت قبضة احتكار النجوم ، واحتكار النجومية ، أمام تعدد الأعمال الجيدة ، وأصبح العابثون والجهلاء يترددون أكثر من مرة قبل أن يقدموا أنفسهم إلى الجمهور ، بعد أن كانوا يتبجحون أو لا يبالون ، إذ ليس في المجال غيرهم !! وأمام هـذا التنافس لجأت بعض الفرق إلى الاستعانة بممثلين ومخرجين وفنيين من خارج تشكيلات الفرق ، فاتجه أكثر من مسرح إلى أساتذة المعهد العالي للفنون المسرحية يستعينون بخبرتهم ، وبخاصة في الاخراج والديكور ، كما لجأت بعض الفرق إلى الاستعانة بممثلين من خارج الكويت — من مصر بخاصة — ممن لهم قدر وشهرة ، وقـد حدث ذلك أحياناً تحت دافع آخر هو ندرة العنصر النسائي أو محدوديته ، حين تعددت الفرق وترادفت العروض . وليس من شك في أن هذه « الاستعانات » قد أثرت موضوعياً على مستوى اختيار النصوص وأسلوب الأداء ، فحيث لا يجيد الممثل الضيف اداء اللهجة الكويتية ، فإن هذا لا بد أن يوضع في اعتبار الفرقة وهي تتعاقد معه . ومن ثم لا مجال إلا مع المسرحية الفصيحة ، كما حدث في « سلطان للبيع » التي قدمها المسرح العربي ، أو أن « يطوّع » موضوع المسرحية بحيث يتكلم كل ممثل بلهجته الخاصة ، ويبقى العمل الفني — مع هذا — منسجماً ومقبولاً ، كما حدث في « أربعة .. واحد » التي قدمها المسرح الشعبي مأخوذة عن « إنهم يقتلون الحمير » ، ومسرحية « حب وحرامية » التي أشرنا اليها من قبل ، وهكذا خرج المسرح الكويتي من قوقعة الموضوعات المغرقة في المحلية ، وفي الالتصاق بالواقع المرحلي ، وفي اعتبار المجتمع الكويتي مجتمع الكويتيين دون غيرهم ، والحق أن هذا النمط من المسرحيات قد ترادف واستمر كوابل ، لكنه حين زاد عن حده ما لبث أن أغرق الطريق وعطل التقدم ، فجاء هذا التوسع في عدد الفرق المسرحية العاملة ليطرح اختياراً جديداً لا مهرب

منه !! فكما كان فك الارتباط بين الممثلين القدامى وفرقهم فرصة لظهور وجوه جديدة مثل عبد الرحمن العقل وعبد الله الحبيل ويعقوب يوسف وجاسم النبهان ، كان تعـــدد العروض سبباً في اللجوء إلى النصوص الفصيحة وذات الموضوعات المشتركة ، التي تجري بين أكثر من بيئة (وقد عدلت هـا لو دوللي لتستجيب لذلك) أو تجري داخل المجتمع الكويتي بإطاره الشامل للكويتيين وغير الكويتيين ممن يعيشون على أرض الكويت .

وإذا كان من واجبنا أن نستقصي الظاهرة هنـــا فإن هذا التوسع الموضوعي واللجوء إلى المسرحيات الفصيحة قد استمد رافداً آخر ينبع من خارج الكويت وما لبث ان احتضنته وراحت تجاربه ، ونعني به المسرحية السياسية ، أو ذات المغزى السياسي التي تستمد موضوعها من التراث التاريخي أو الشعبي تحرجاً وبعداً عن عثرات الخطر والمواجهة ، ونشير هنا إلى « على جناح التبريزي » الذي استطاع بكذبة بيضاء أن يكشف جشع التجار وأن يعيد توزيع الثروة في المدينة ، ومسرحيـــة « حفلة على الخازوق » التي انتهت إلى أن النظام لا يثور على نفسه ، وأن أي تغيير ، على افتراض حسن النيـــة وصدق الرغبة ، لا يعني حتمية الانقاذ ، بل قد يعني المزيد من التردي ، ما دام التغيير يتم داخل العلاقات والأنماط والأشخاص الذين يصنعون كل شيء من البداية ، ومسرحية « رأس المملوك » التي أدانت الانتهازية والفردية والسلبية ، وقد جرت مسرحيـــة « الثالث » التي كتبهـا العلي في نفس المضمار ، فاستمرت ألف ليلة ، وبحثت عن عدالة السلطان في صدق مستشاريه ، وأثبتت أن هذا وهم ، وأن المبادرة مسؤولية الخاصة .

فكما نرى ... لا يمكن اعتبار هـذا الانتشار الفني ضاراً أو ضد الفن ، وليس من السهل النيل من المسارح الخاصة لمجرد اتهامها بأنها ذات

أهداف تجارية وأنها تجري وراء الربح !! إن الأحق بهذا الاتهام بعض الفرق المعانة التي تتسلم معونتها السخية عامـاً وراء عام دون أن تقدم عملاً واحداً يمكن أن يذكره لها الجمهور ، ولم تكتشف ممثلاً واحداً أو تضف إلى الجو الثقافي مؤلفاً واحداً .. ولسنا نبرىء جميع هذه المسارح الخاصة بالطبع ، فبعضها له جهد مشكور على قصر مدته وتحمله منفرداً لكافة مسؤولياته ، وبعض آخر تفوح منه رائحة التكسب بالفن ، ولكننا لا نقر مهاجمة المبدأ والتشنيع عليه بتهمة الاتجار بالفن لأنها ليست صحيحة.. ليست قاصرة على المسارح الخاصة ، وإذا كان هنالك مجال للتخوف ، فإن مصدره المكاتب الفنيـة التي انتشرت بدوافع تجارية صريحـة ، ويملكها ماليون لا فنانون ، وتسارع إلى استضافة بعض الفرق من خارج الكويت لمجرد أنها تقدم أعمالاً رابحة ، بصرف النظر عن جديتها أو قيمتها الفنية .

هذه تكملة حديث بدأناه منذ أكثر من ثلاثة أعوام حاولنا أن نضع أيدينا فيه على جوانب من مصادر القلق في حركة المسرح الكويتي ، تلك الحركة ، التي نثق في ضرورة استمرارها ونموها .. ونعلق عليها رجاء صادقاً في تربية الذوق العام ونشر الوعي الانساني وتعميق الإحساس بالزمان والمكان ... بالحقيقة .

مِنَ النَقدِ التطبيقي

بعد أن ضاع الديك

المسرحية التي يشاهدها جمهور الكويت على خشبة مسرح كيفان ، بإسم « ضاع الديك » كتبها الأديب والكاتب المسرحي عبدالعزيز السريع وهو مع رفيقه في مسرح الخليج العربي صقر الرشود ، أسخى روافد الفن المسرحي في الكويت ، بل إنهما معاً يمثلان المجرى الرئيسي فيه ، القابل للامتداد والتطور ، ليس باقبالهما على القضايا الجادة ذات الارتباط الأعمق بحركة المجتمع وحسب ، وإنما أيضاً لما بلغا من المستوى الفني لإدراك معنى البناء المسرحي وصياغة الحوار ورسم الشخصيات ، المعبرة عن ذاتها أولاً ، وبمجتمعها الكويتي ثانياً ، ثم امتدادها إلى المضمون الإنساني العام من وراء ذلك ، ثالثاً وأخيراً .

والسريع – إذن – ليس جديداً على قارىء الأدب أو مشاهد المسرحية في الكويت وخارجها أيضاً ، فقد عرضت مسرحياته بكثير من النجاح في بغداد ودمشق والقاهرة . وقد شهد له الجمهور في الكويت عديداً من الأعمال الناجحة الجادة ، نذكر منها : الجوع – عنده شهادة – نفوس وفلوس – لمن القرار الأخير ؟ – ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ .. بم – التي كتبها بالاشتراك مع صديقه الرشود .

وفن المسرحية عنـــد السريع ينهض على التوازن بين (القضية) و (الشخصية). القضية عنده هي الأساس ولكنها تعرض نفسها من خلال إحدى الشخصيات الإنسانية الاليفة والمألوفة لنا، ولا تنهض مجردة كحوار الفلاسفة على نحو ما كان يفعل توفيق الحكيم في مسرحه الذهني الذي بدأ به نشاطه ككاتب مسرحي. هـــذا التعانق بين الشخصية والقضية، الذي يأخذ صورة التوازن، هو الذي يصنع الشكل الفني في مسرحيات السريع. ولكننا سنلاحظ أن هذا التوازن تراجع كثيراً في مسرحيته المشتركة (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ .. بم) ثم في « ضاع الديك » حيث ينفسح المجال أكثر للحدث الغريب غير المتوقع، مثل عودة أسرة إلى الحياة بعد غيبة ربع قرن من الزمان في القبر، وعودة الابن الغائب بعد ثلاثين عامـــاً من الغربة المتصلة، ومن ثم تكون « المقابلة » بين البيئات، أو الكشف عن ألوان من المفارقة بين الأجيال والطبائع هي نقطة الجذب عند المؤلف وعند المشاهد أيضاً.

و « ضاع الديك » عن شاب كويتي لم يرَ الكويت وأهله فيهـــا مطلقاً، فقـــد تزوج أبوه البحار الكويتي من امرأة هندية في إحدى سفراته حين اشتعلت الحرب (١٩٤٠) واحتجزت السفن هناك، ثم طلقها في السفرة الثانية حيث أصرت على العودة معه إلى الكويت، وكان البحار متزوجاً يخفي خبر زواجه من الهندية عن زوجته في بلده، وفقد أثرها إلى السفرة الثالثة إذ هاجرت الهندية إلى انجلترا أمام ظروف الحرب ومعها طفلها الرضيع (يوسف) الذي تجاوز الثلاثين عاماً في أيامنا، وراح يبحث عن بلده ووالده حتى وجدهما، وعاد إلى الكويت ليجد إخوته لأبيـــه ينتظرونه في المطار بين الدهشة والحب والاستسلام للواقع الذي فرض نفسه، ولم يكن هذا بالطبع موقف أمهم (زوج الأب بالنسبة ليوسف)، ويحدث ما هو متوقع من اختلاف الطباع وتعدد مواقف سوء التفاهم أو سوء الفهم حتى يتورط يوسف في خطأ كبير،

يجد نفسه مضطراً للاختيار الصعب بين معالجته كما تواضعت البيئة ، أو الهرب بنفسه إلى حيث أتى .

هذا إجمال نرجو ألا يكون مخلا للمسرحية الجيدة المحبوكة ، التي افتتح بها مسرح الخليج العربي موسمه المسرحي العاشر .

ولكن ... ماذا يريد عبد العزيز السريع أن يقول ؟؟

إننا نستبعد – من البداية – أن يكون الكاتب مأخوذا بطرافة « الحكاية » وأنها لا ترمي إلى معان أبعد ، فالسريع ليس من كتّاب الحكايات ، ومسرحياته وقصصه تكشف عن نزعته الواقعية التحليلية ، وارتباطه بقضايا مجتمعه في تتبع الجوانب السلبية فيه بخاصة ، كما كشفت عن ذلك مسرحيات مثل الجوع وفلوس ونفوس وعنده شهادة .. الخ ، ومن ثم إذا أخذنا السمة الغالبة على نتاج هذا الكاتب في الاعتبار – وينبغي أن نفعل – فإنه من الضروري أن نبحث عن « الركيزة » الفكرية لهذه المسرحية .

وقبل أن نطرح تفسيرنا الخاص ، ننبه إلى أن أي تفسير لعمل فني لا يلغي اجتهادات أخرى مخالفة ، على ألا تتعسف أو تفرض ، وإنما ترتبط وتنبع من طبيعة العمل الفني نفسه ، وتعدد التفسيرات – إن لم يكن نابعاً من اضطراب العمل الفني – يدل على غناه وعمقه وقدرته على ترك انطباعات تتدرج مع نوعيات وعقليات المشاهدين والقراء كل على قدر استخلاصه ومرونته في التمييز والتتبع ، وإذا لم تكن « الحدوتة » التي قامت عليها الحبكة الفنية مقصوداً أساسياً فما هو المقصود أخيراً ؟

يمكن أن يقال إن المسرحية مجرد « تنويعه » على نفس النغم الذي شاهدناه في (١ ، ٢ بم) فهناك وضع جيل في مقابل جيل ، وهنا وضع مجتمع – ممثلا في شخص – في مقابل مجتمع آخر ، ومن ثم فهذه

المسرحية تصوير لخلائق المجتمع الكويتي وخصائصه من خلال احتكاكه بمجتمع آخر يبعد عنه كثيراً . وربما كان من حقنا أن نسأل – على افتراض أن هذا بالفعل مراد الكاتب – هل يحتاج ذلك إلى التمحل بإنجاب صبي كويتي وتركه بعيداً عن أهله ثلث قرن من الزمان ؟؟ إن أي (خواجه) يعمل في الأحمدي أو حتى في شارع الجهراء يمكن أن يكون برهاناً واضحاً على صدق هذا الرأي .

وأحسب أن السريع أراد شيئاً مختلفاً تماماً .

ربما أراد أن يكشف عن جانب من الصراع بين الوراثة والبيئة .. أو الغريزة والتربية على نحو ما فعل « بريخت » في مسرحيته الشهيرة « دائرة الطباشير » ففي مسرحية بريخت أنجبت الأم ، وتركت ولدها تحت ضغوط الحرب ودوافع الطمع والبحث عن السعادة العاجلة ، وتركته إلى المربية لترعاه ، وقد اتخذته المربية ابناً ، ومنحته كل ما تمنح الأم فلذة كبدها حتى استوى وتجاوز مواطن الضياع ، وحين آلت اليه ثروة كبيرة جاءت الأم تثبت ملكيتها له وتطالب به ، أو بثروته في الحقيقة ، وهنا حار الحكم ، وخرج من حيرته بأن رسم دائرة طباشير على الأرض ووضع الصبي في مركز الدائرة ، وأعطى الإشارة للمرأتين المتنازعتين أن تجذب كل منهما الطفل إلى ناحيتها بكل قوتها ، فمن تتمكن من إخراجه من الدائرة صارت الأحق به . وهنا جذبت الأم بكل عنفها ، أما المربية فانها تركته خوفاً على كتفه من التمزق .. فصارت بذلك الأكثر أمومة من الأم نفسها ، وحكم القاضي لها بذلك[1] .

---

(١) وقد استمد بريخت هذا الجزء من مسرحيته من أسطورة صينية (ومن هنا كانت تسمية دائرة الطباشير القوقازية) لكن القاضي حكم بالطفل لمن استطاعت جذبه إلى ناحيتها لأن الأمومة لا تقهر ، هي التي تتغلب .

وربما روي عن سليمان عليه السلام شيء قريب من هذا ، قد يكون مصدر مسرحيـــة بريخت ، إذ تنازعت المرأتان طفلا ، فأمر بشطره نصفين لإعطاء كل واحدة نصفاً ، وتوافق الأم المزيفة أما الأم الحقيقية فتؤثر أن يسلم ولدهـــا ولو أعطي لغيرها . وواضح أن المغزى الذي أراده بريخت يختلف كثيراً عن المغزى في قصة سليمان ، فبريخت يضع الأمومة البيولوجية مقابل الأمومة النفسية والسلوكية ، إذ نجد الأم التي ولدت ، واكتفت بعملية الوضع وتخلت بعـد ذلك عن أهم ما يترتب عليها ، وهو الرباط النفسي والحماية إلى درجة التضحية بالنفس . هذا على حين قامت المربية بذلك كله عن طيب خاطر ، وجـــاءت دائرة الطباشير في النهايـة لتؤكد ان الجانب البيولوجي أو الولادة لا تستقل بمعناها عن سياق الحياة ، وأن رابط المعايشة والحماية والعواطف المتبادلة أقوى من رابطة الميلاد الذي يتنكر أو يهمل ما يجب أن يترتب عليه تلقائياً .

وفي « ضاع الديك » يقابلنا « يوسف » ، إن دمه كويتي ، هو ابن ذلك البحار الذي تزوج بالهندية في ظروف معينة ، ولكنه لا يتصرف ككويتي ، بل إنه لا يتصرف أيضاً كهنـدي ، وإنما كانجليزي قح ، البذرة كويتية ولكنها غرست في انجلترا ، وجاء يوسف صناعة لندنية خالصة بالرغم من إخلاصه الرائع في تعلم اللغة العربية ، وحماسته الجديرة بالإعجاب لأن يكون مرضياً عنه من أهله ، موفقاً في اكتشافه لهم ، والتحاقه بهم .

لقد سبق هذا (اليوسف) يوسف آخر عند عبد العزيز السريع هو بطل « عنده شهادة » ولكن غربة صاحب الشهادة كانت غربة مؤقتة ، وهي غربة عقلية لم تتمكن من عزله تماماً عن بيئته الأصلية ، وبذلك عاد إلى قواعده سالماً — على نحو ما تقول البلاغات العسكرية — بعد

مجادلات وصدامات أفلحت في ترويضه طواعية أو كرهاً . أما يوسف « ضاع الديك » فغربته شاملة ، روحية وعقلية واجتماعية ، ولم يبق له من الكويت غير وراثة الأب ، وقد الغى تأثير هذا الجانب تماماً ، أمام طغيان الجوانب الأخرى وانفرادها الطويل بصياغة أخلاق الشاب وتأصيل قيمه .

هذا هو الضوء الأحمر الذي يشعله الكاتب على طريق النمو الاجتماعي في الكويت ، فمع طرح الحادثة الغريبة التي نعرف خبرهـــا في بداية المسرحية ، سنجد أن هناك مئـــات مثل يوسف يستنبتون في انجلترا وسويسرا وأمريكا وغيرها من بلاد العالم يجري في عروقهم الدم الكويتي ولكنهم – واقعياً وعملياً – ليسوا من الكويت في شيء ، وقد كان الكاتب متفائلا كثيراً حـين جعل يوسف ينطوي على رغبة حقيقية في اكتشاف أهله واللحاق بهم وتطويع النفس للبقاء معهم ، ولكن سواء كان الكاتب أراد بذلك أن يعبر عن تفاؤله وأمله ، أو أن يذكي عوامل الصراع في مسرحيته بإيجاد تفاعل بين عوامل الإقبال وعوامل الإدبار ، فإن المحصّلة النهائية للموقف كله أن هذا النبات لا يثمر إلا حيث نبت من البداية ، وأن نقله إلى موطن غير مألوف له عمل غير مثمر وغير ذي جدوى ، حتى وإن كان ينقل إلى حيث كان يجب أن يكون من بادىء الأمر ، فعامل التنشئة والسلوك الاجتماعي والمعايشه اليوميـة هو الذي يتولى صياغة الضمير وتشكيل الشخصية وتأصيل العادات . أمـا التعلق بالوراثة والأصل و (الدم يحن) فهو من نوع المثالية ، والنظرية التي لا يصدقها الواقع المعيشي .

هذا هو الضوء الأحمر .. الأول . فمن خلال القراءة المتأنية للمسرحية نكشف ضوءاً أحمراً عـــلى الجانب المقابل لطريق التطور الاجتماعي

في الكويت ، نستطيع أن نتبين ملامحه في هـــذه المقاطع الحوارية القصيرة .

فعندما تقرر شريفة (زوجة الأب) أن يوسف (طباعـه ما هي مثل طباعنا) وأنه (لازم .. لدام إنه بيعيش ويانا – لازم يصير حاله حالنا) وأنه لذلك لا يصح أن (يدّخل بنات) وأنها – زوجه أبيه – راقبته فوجدتها (انجليزية مثله ، ويوم إني سألته قـال تشتغل وياه في الأحمدي) نجد أن الأب يثور ثورة عنيفة ويحرض ابنه الآخر على تفهيم يوسف ما يجب عليه تجاه وضعه الجديد ، فيقول (الحين هالتبن يوسف مسوى بيتي حوطه) ، ومن الطبيعي أن يرفض الأب أن يصير بيتـه حوطة ، ولذا فإنه يهدد معلناً لإبنه الآخر الذي يفهم عنه بسرعة أكثر (فهمه زين .. ولا يكون تصير مرة ثانية ، وإلا ترى والله ما ترده إلا ديرته اللي جامنها) !!

هنا نجد الأب يقع في خطأ كبير ، فمن الحق أن يوسف قد سبب له حرجاً وضيقاً ، ولكن يقابل ذلك التزام الأبوة ، فهي كمبدأ لا يقبل المساومة ، والولد الخيّر كالولد الشرّير كلاهمـــا ابني ، فالأبوة ليست اختياراً أو انتقاء ، وإنمـا هي واجب طبيعي وعلاقة أبدية ، ومجرد تهديـــد يوسف بإعادته إلى « ديرته » إذا لم يمتثل لا يدل على ضيق الأفق ، بقدر ما يدل على ضيق الأفق وضيق العاطفة ، وضيق الفهم.

وهـــذا الموقف يتكرر بصور عديـــدة تؤكد ما نراه ، فقـد تكون المخالفة فيما يمس الأخلاق شيئاً مستفزاً بالنسبة لهـــذا الشيخ المحافظ الذي جاء ماضيه يطارده بعد أن نسيه أو تناساه ثلاثين عامـاً ولكن صدره لم يتسع لأية مخالفة مهما هانت !! فلم يكن متسامحاً على أي مستوى يخرجه عن دائرة الجمود البليد الذي ينظر إلى المألوف على أنه مقدس ، وأنه ليس في الامكان أبدع مما يكون ، فكيف يأتي هذا

« الانجليزي » بشيء غيره ؟ ، وهذا المقطع الحواري يكمل الصورة ، فهل يكون قدح القهوة مملوءاً أو مجرد رشفة واحدة ؟ وهل يحق للفتى أن يصفر أو يضع ساقاً فوق ساق ؟!

الأب للخادمة : لا تحطين هالكثر .. حلات الفنجان رشفة واحدة .

الخادمة : يوسف بترسه مرة واحدة .

الأب : الله لا يبيك ولا يبي يوسف .. يعني هو بيعلمنا شلون نشرب القهوة – إذ لفي وروحي لا باركت فيك ولا فيه (تخرج) وين وّلى هذا .

(يدخل يوسف يصفر بفمه ويجلس على أحد الكراسي قريباً من والده ، ويمد رجليه على راحته).

يوسف : مرحب .

الأب : لا هلا ولا مرحب .. قم لا باركت فيك .

يوسف : (يجفل) .. نعم .

الأب : يا قليل الحيا .. وداش تصوفر .. ما تبي الملايكة تدش بيتنا يا عدو الله ورسوله .

يوسف : شفيك بابا ؟

الأب : لا تقول بابه وعطابه – وبعد مـــاد رجولك بوجهي – لعنبوك ما تستحي على وجهك ..

يوسف : ليش :

الأب : لا حول ولا قوة إلا بالله .. أنا منين جاتني هالبلوة – أنت عنبو دارك وين رابي – مع بهايم ؟) .

هذا الحوار الرائع بين الأب وابنه يكشف لنا عن طبيعتين مختلفتين ،

وليس مجرد لغتين ، فالتسامح والتحبب والتعلق يقابل بالجفاء والصراخ والإنكار ، ولا يعالج في حدود البواعث التي أدت اليه .

إن الأسرة كلها ظلت تنظر إلى يوسف على أنه جسم غريب ، زرع في تكوينها الطبيعي بطريقة صناعية ، وأنه – لذلك – لا بد أن يلفظ إلى الخارج مهما تطاول الزمن . ونحن لا نريد أن نجرد هذه الأسرة من شعورها الإنساني الطبيعي الذي تلعب فيه الألفة والأنانية دوراً مهما ، ولكن نظرتها إلى يوسف في هذا الإطار وحده ظلم للفتى الحسن النية . وإذا جاز لزوجة الأب أن تقدم الإساءة ، وأن تتحرش بالقادم الجديد الذي صار كبير الأبناء فجأة وأجملهم أيضاً ، فتعلن ما هو مقرر من أن (طباعه ما هي مثل طباعنا) وانه (لازم يصير حاله حالنا) إذا جاز ذلك لزوجة الأب فإنه غـير جائز للأب نفسه على كافة المستويات ، ابتداء من فنجان القهوة المتروس ، وانتهاء بصحبة الفتيات !!

ووجه الخطر والخطأ أن الأب لم يشعر بالارتباط بإبنـه مطلقاً ، فيما عدا لحظات قصيرة رومانسية ، تذكر فيها (تريزا) زوجته الجميلة أم يوسف ، أما فيما عدا ذلك ، فإنه ظل يشعر بالغربة تجاه الشاب ، ويهدده بإعادته إلى ديرته أو موطنه ، وكأنه يرى أن ابنـه لا يزال غريبـاً فيؤكد فيـه مشاعر الغربـة والعزلة ، ولعل الكاتب يعبر بذلك عما يثار أحياناً على صفحات الجرائد من إعادة النظر في ما منح من جنسيات للمتجنسين واحقيتهم في أن يظلوا كويتيين !! وكأن مـا مضى من أعمـارهم وواقع علاقاتهم الاجتماعية ليس كافيـاً لتأكيد انتمائهم الوطني .

ومهما يكن من شيء فقد ظل الأب يعتبر ابنه غريبـاً ، أوليس كأبنائه الآخرين ؟ وأضمر التخلص من مشكلاته بإبعاده قبل أن يبذل جهداً حقيقياً في تنويره وضمه وكسبه لتقوية أصوله واكتشاف أعراقـه

المطمورة . فما كاد يعرف أن له « جيرل فريند » حتى يزيله عن ساحته يغمض عنه عينيه وكأنه بذلك يلغي المشكلة من أساسها ، فينتهز فرصة أن يوسف وجد عملا في الأحمدي ، ويقول الأب : بس يبه ، رح أسكن في الأحمدي وكافينا شر ّك ، أخاف يطالعونك إخوانك ويتبعوك لا يا بوك رح ومحفوظ بالسلامة .

يوسف : يعني أروح بيت في أحمدي .

الأب : ايه .. ودور لك بيت واسكن في الأحمدي ، وسوى اللي تبي هناك .

وانه لموقف غريب حقاً ، وواقعي إلى درجة المرارة ، فالأب يرفع شعار « روح وافصخ هناك على كيفك » كمعادل أو عوض لبذل الجهد في استبقاء الشاب واستصلاحه . ولا شك أن تراجع يوسف إلى الأحمدي – وهو رمز للانتماء غير الوطني – خطوة أولى لا بد أن تتبعها خطوة ثانية هي التراجع المطلق .. وقد كان .

إن يوسف لم يخدع أحداً ، وظل إلى النهاية صادقاً مع نفسه ومع الآخرين ، والحادث الذي زلزل وجوده ووضعه أمام الاختيار الصعب لم يكن من صنعه وإنما من صنع هذه البيئة التي لم تفسح له مكاناً ، ولم تحسن فهمه وتوجيه إمكانياته .

وهـــذا هو الضوء الآخر .. إنـه تحذير من الجمود واعتناق الشك والرفض كمبدأ ، وتحذير من التقوقع والأنانية .

وكان الضوء الأول تحـذيراً من بعثرة المواهب ، والاغتراب الروحي والثقافي .. فالطريق الصحيح – كما يراه الكاتب من خلال المسرحية في رأينا – بـــين الآفاق المفتوحة بغير حدود ، والجدار المغلق بدوافع الحرص أو سوء الفهم .. لا بد من مرونة المواجهة ، وإعطاء الفرصة ،

واكتساب القدرات الوافدة ، وهي أصيلة ، قبل التلويح بغربتها وتذكيرها بها ، وهي في الواقع ليست غريبة .

إن الديك قد ضاع حقاً ، ولكن أغنية الأطفال التي تردد عبارة « ضاع الديك » واتخذها الكاتب عنواناً لمسرحيته ، لها تكملة تطالب بالبحث عنه ، والآن نحن مطالبون بالبحث عن أسباب ضياع يوسف ، لقد ضاع مرتين ، حين استنبت في الغربة ، وعزل عن مجتمعه ولم يرتبط بوجدانه الزاخر المتجدد ، وضاع مرة أخرى حين واجهه هذا المجتمع بغير ترحيب ، وزاول دوره كأداة ضغط وقسر وشك ، قبل أن يزاول واجبه ووظيفته الطبيعة التي تمنحه القدرة على النمو ، كجسم حي ، يمتص العناصر الطيبة ، ويغذيها ويتغذى بها ، ويشكلها بقدرته الخلاقة ، ولن يكتسب أي مجتمع هذه القدرة إلاَّ بأن يمنح قبل أن يطالب ، وأن يحب قبل أن يحاسب .

لقد انتهت المسرحية وقد أولى الأخوان .. كل ظهره للآخر ، عجزاً عن مواجهة الموقف الصعب الذي صنعه الديك الضائع[1] .. ومن حيث توقفا عن التفكير ، يجب أن نبدأ نحن في مشاركة المؤلف طرحه لهذه القضية الجادة ، ومحاولة الانتهاء إلى رأي فيها . وهذه حسنة كبرى قدمتها المسرحية في النهاية إذ ظلت المشكلة بغير حل ، واكتفى الكاتب بالرمز ، والرموز المغلقة طلاسم ، وكاتبنا الشاب لا يميل إلى الطلاسم ، ولم يبْن عليها عمله الفني .

ومن المؤسف حقاً أن هذه المسرحية حين نفذت على المسرح لم تتوقف

---

(١) إشارة إلى ما حدث في نهاية المسرحية ، فقد قامت علاقة بين يوسف وابنة عمه ، وبتقاليده التي نشأ عليها لم يكن يرى في ذلك عيباً فلما اكتشف الأمر ، أراد والده اكراهه على الزواج منها .. كعلاج لما حدث ، ولكنه رفض .. فكيف يتزوجها وهو لم يقل لها إنه يحبها؟ وحين تضيق عليه الحلقة يهرب ، ويقترح العم أن تزف الفتاة إلى ابن عمها الآخر (اخى يوسف) ولكن الأب نفسه يرفض .

حيث توقف النص المسرحي ، لقد اختارت نهاية غريبة بددت التكثيف الشعوري والفكري الذي حشدته في نفس المشاهد وعقله طوال الفصل الثالث . فما يكاد الأخوان يفترقان وقد أعطى كل منهما ظهره للآخر حتى تضاء الخشبة بنور باهر ، وفجــأة يتقاطر الممثلون وهم يصفقون ويأخذون مواقعهم في صفـين ، ويغنون على وقع كفوفهم أغنية شعبية يرددها الأطفال : « ضاع الديك .. مين دوّره » !! لقد أراد المخرج أن يبدد اللمسة القاتمة التي ينتهي بها العمل المكتوب ، ولكن هذه اللمسة القاتمة هي ثمرة الصراع وهي وحدها القادرة على تحريك الأفكار بعـد أن ينزل الستار ، بل لعله بترديد الأغنية أراد أن يقول للمشاهدين : لا تخافوا .. إن شيئاً من ذلك لم يحدث ، ولا يمكن أن لم يحدث في الكويت .. إنها مجرد حكاية طريفة .. نسجت للتسلية كأغاني الأطفال ومهما تكن المرامي الفنية والنفسية والاجتماعية التي سمحت باضافة هذه الخاتمة ، وسواء وافق عليها المؤلف أو انفرد المخرج باضافتها ، فإننا نعتقد بأنها نالت من قيمة المسرحية .

شياطين ليلة الجمعة

رحلة السنوات العشر

يشهد مسرح المعاهد الخاصة ، كل ليلة ، تجربة مسرحية مثيرة ، تقدمها فرقة مسرح الخليج العربي ، في بداية موسمها الحادي عشر ، الذي تأخر أمام دوافع قومية أملاها نشوب القتال على الجبهات العربية ، ولعلنا لا نسبق نهاية هذا الحديث حين نشير إلى أن القتال ، كما أخر هذه المسرحية عن موعد عرضها أكثر من شهر ، فإنه وضع اللمسة الأخيرة فيها ، أي أنه عدّل في خاتمتها ، وان كان التعديل طفيفاً .

ومسرح الخليج العربي – الذي احتفلنا بعيده العاشر في نهاية الصيف الماضي – أشد مسارح الكويت احتفاء بالمسرح ، كأدب .. ككلمة مكتوبة على الخشبة أمام الجمهور . وليس في الكويت مسرح آخر يتطلع إلى منافسته في عدد ونوعية الأعمال العالمية التي قدمها ، فقد طوف بين إبسن ، وجيروم ك . جيروم ، وبيرل باك ، وبيراندللو .. وكان لا بد أن ينمو من خلال تجربته الخاصة ، فقدم إلى الفن المسرحي كاتبين لامعين هما عبد العزيز السريع وصقر الرشود .

والمسرحية التي تقدم الآن كل ليلة من نتاجهما معاً ، وربما سبب هذا للنقد

بعض المشكلات ، فقد تميز كل من الكاتبين في تجاربه السابقة بخصائص فنية وفكرية ، لا نحسب من السهل أن تنداح أو تذوب في ما يتميز به صاحبه . السريع يزاوج بين الشخصية والقضية ، ومسرحياته السابقة : الجوع ، عنده شهادة ، فلوس ونفوس ، الدرجة الرابعة ، تقدم نماذج إنسانية ، وتقف منها موقفاً تحليلياً ، وفي مجال التحليل تبرز القضية ، وهي عادة قضية المجتمع الذي أفرز هذه النماذج وشكلها وصنع مصيرها .. أما الرشود ، في العدد القليل من المسرحيات الذي نشر له ، فإن القضية عنده هي الأساس ، وهي تكتسح في سبيلها كل المكونات المسرحية الأخرى .. وهذا أوضح ما يكون في مسرحية : الطين .

أما ما كان يشكو منه مسرحهما معاً ، فهو غياب عنصر القصة المسرحية ، أو « الحدوتة » مما كان يؤثر عادة على قوة الاستطراد وتماسك الشكل الفني .. إلى أن كتبا معاً تجربتهما الأولى المشتركة : ١ ، ٢ .. بم ، وكانت مسرحية موفقة إلى حد بعيد ، في القصة ، وفي الفكرة معاً ، وليس من حق النقد الأدبي أن يغفل دور الممثلين ، ما دام يحكم على العمل الفني من خلال المشاهدة ، بل إن معنى « المسرحية » لا يكتمل إلا بالعرض أمام الجمهور ، فمن حق الممثلين علينا أن نذكر لهم أداءهم الجيد في تلك المسرحية .

وقد عاد السريع لينفرد بكتابة « ضاع الديك » التي أيقظت الموسم المسرحي السابق وكانت قمة ما كتب هذا المؤلف الشاب ، ومن ثم قمة ما أبدع القلم الكويتي في الشكل المسرحي إلى اليوم ، وهي مسرحية تشاهد أكثر من مرة ، وتعطي في كل مشاهدة مزيداً من المشاعر والأفكار والتأملات ، التي يثيرها الحوار الذكي والقصة الطريفة معاً . ولم يكن الرشود غائباً في « ضاع الديك » إذ تولى اخراجها ... فنحن في الحقيقة نقرأ أو نشاهد أفكار عبد العزيز السريع ، عبر رؤية وتصور

صقر الرشود . وقد اعلنت هذه المسرحية ميلاد ممثل كوميدي عميق ، نستطيع أن نباهي به أعظم ممثلي الكوميديا – وهي الفن الصعب – على مستوى العالم العربي كله وهو محمد منصور .

إذا جاءت الشياطين :

ثم التقوا جميعاً في « شياطين ليلة الجمعة » وهي بمثابة محاكمة لم تخل من القسوة ، للمجتمع الكويتي ، ابتـداء من المدير الذي يطبق النظام على المستضعفين ، ولكنه بالنسبة للأقوياء « يوصل الطلبات إلى المنازل »، وعبوراً بالتجارة السرية للخمور ، التي تستهلك أموال الموظفين الصغار ، وتغري باستمرار التحدي ، وتنشر الكآبة في الوقت نفسه ، ثـم يأتي دور العتاب الحار الموّجـــه للانسان الكويتي الذي تعلق بالوظيفة تعلقاً مرضياً ، وترك التجارة للأجانب ، وهي سليقته وتجربته التاريخية التي يجب أن تستمر ، ويظهر « الموظف » مرة ثالثة ، وهو هنا ليس المدير ، وليس الهارب من مغامرة التجارة إلى قناعة ذل الكادر الوظيفي ، وإنما هو الموظف « المنتفع بالدولة » الذي حقق لنفسه كل رفاهية مادية ممكنة حتى قطعة الأرض في « حمانا » على وشك أن تصير فيلا ضخمة للمصيف ، حتى الخمور لا يشتريها بسعر السوق السوداء ، وإنما تأتيه مجاناً « الرّبْع ما يقصرون » – أو هو يجمع إلى الانتفاع بالدولة – أي حلبها واعتصارها ، استغلال الوظيفة ، أي الرشوة او مـا يدخل في بابها « توفيق : صار لنا اصدقاء عاونونا .. كفالة تجاريـــة وقروض وأنت رابح ... فيدني وأفيدك .. أنا موظف » – . ومع هذه الحياة الواعدة بالمتع المادية كان هذا – الموظف – المتباهي بقدراته ، يتضور فقراً روحيـــاً وخوفاً ، وإحساساً بالملل وخيبة الأمل . وشخصيـة الموظف السكير من أروع النماذج وأصعبها كتابة وأداء . وقد وفاها الكاتبان حقها ، وأحسب أنها تنتمي إلى عالم السريع ، عالم الشخصيات المأزومـة المنهارة ، كما تفوق

محمد المنصور على نفسه في أداء هــذه الشخصية الصعبة ، في رجفاتها النفسية ، ومخاوفها وتقلباتها .. وتأتي أخيراً لوحة رئيس التحرير الجاهل المتسلق الوصولي ، ثم المرشح الجاهل الذي يشتري الأصوات وهو يحسبها بالمقابل الذي سيتقاضاه بعد النجاح في الانتخاب ..

وهكذا تتوالى الشرائح الاجتماعية ، والنماذج الإنسانيــة ، والمواقف الساخرة ، والمفارقات المضحكة ، ولكنها لا تستطيع أن تطغى أو تخفف من القلق الذي بدأ يجتاحنا ، حقاً .. إذا كنا نعيش بين مدير مستغل وموظف مرتش ، وصحفي نفعي جاهل ، وشباب يجد حياتـه في المزارع بين الغواني والقناني .. فماذا بقي لنا ؟؟

من أين سيأتي الأمل ؟؟ .. ما الحل ؟؟

هناك الحل السريع السهل ، أن يمارس كل فرد حياته وفق مـــا يشتهي ، غارقاً في فرديته ولذته ..

وفي المشهد الغنائي الجماعي الرائع في ختام المسرحية يذكر هذا الحل وهو حل جاهز ، فزيد حين يعلن عن يأسه : « ماكو حل ؟ ».

يأتيه الحل من قائد مجموعة عبيد : « يا عبيد دوّر له مرة !! ».

ويبدأ عبيد في اعتناق الحل المقدم :

« عندي عروسه معطرة
ومحمرة
ومبودرة
بالعز تلبس كل ثمين
كأنها أميرة مبخترة » .

ويأخذ زيد القضية مأخذا حرفياً مسطحاً ، فالمرأة اغراء للرجل منذ

كان وإلى ما شاء الله ، وهي امتحان لثقة الرجل بنفسه ، وإيمـــانه بجدارته ، لهذا يندفع زيد مفاخراً بقدرته على نيلها :

« عنيدي بناية وبيت يصلح للبطر ..
وسيارتين حلوين يأخذون البصر ..
وخادم وخدامة ..
وحديقة متروسة بالشجر » .

وهنـــا تسفر العروس الجميلة عن حقيقتها ، فهي ليست « الأنثى » الباحثة عن البيت والسيارة والخدم ، فرأيها في الإنسان أنه مخبر لا خبر ، وهذه العروس هي « الكويت » ، ذات المهر الغالي ، فمن أرادها فلا بد أن يركب الخطر ، وما من سبيل للفوز بها غير هذا السبيل .

ولنقرأ معاً مشهد الختام :

مجموعة زيد : آه يا القهر .
مجموعة عبيد : ماكو قهر .
زيـــد : آه يا العزم .
المجموعة تتوحد : آيه العزم .
زيد وعبيد : كل الشدايد تهون ، لو رَبْعَك رَبْعٍ تعاونوا ما ذلوا .
المرأة : كل الأمل فيك ..
أنت ولدي ..
قوم انتخي ..
ريحة هلي ..
شد العزم واركب على كفوف الخطر .

الرجل : واللي يبي الزين يعمل يا ولد .
أخطف شراعك واتكل واقهر قهر .
كويت العرب يا شعلة نورها القدر .
حسك علا ما ينطفي طول الدهر .
الله على عزم الرجال .
الإيد واحدة في الخطر ..
النفط يوقف تحدي ..
بشيمتنا نرجع للبحر !!

ولا ينزل الستار :

وبهـذا المشهد الملحمي الغنائي الرائع تنتهي المسرحيـة ، وصوت « النـّهـّام » محمد المنصور يترك اصداء شفافة في نفوسنا :

كل شدايد تهون . لو رَبْـعك ..
ربعٍ تعاونوا ما ذلـّوا

يجاوبه صوت « النهام » الآخر ، خالد العبيد ، الذي كشفت هذه المسرحية عن قدرته المذخورة وخفة روحه الممتزجة بالدماثة والقدرة على « الحضور » في كل المشاهد برغم تنوع الشخصيات والمواقف التي مثلها في لوحات متباينة النماذج والأهداف .

وهكذا يأتي الحل الاعمق ، العنيد ، ليس في البحث عن امرأة ، وإنما الحل يتمثل في مزيد من الحب للكويت ، للارتبـاط بالارض ، للعمل الجماعي الذي يؤصل الكرامة وينفي الذل ، وهذا الارتباط والحب للوطن ، ليس نقيضاً للارتباط القومي ، بل هو في إطاره ومكمل له !

ولا ينزل الستار ، لسبب بسيط هو أنـه لم يرتفع الستار عن

المسرحية ، فهي خلق فني جديد بالنسبة لتطور الحركة المسرحية في الكويت ، وقبل أن نفرغ لهذا الجانب الاساسي المتميز ، لا بد أن نتوقف عند عبارة ألحقت بعنوان المسرحية تصفها بأنها « مواقف نقدية ساخرة » ، والمسرحية – بالفعل – ركزت على الجوانب السلبية في قطاعات من المجتمع ، فهي بحق – محاكمة عنيفة للانحراف والمظهرية والتسلق والجهل . وما إلى ذلك من عيوب لا يخلو منها مجتمع . وإذا زعمنا أن الاتجاه السائد في المسرحيات الكويتية – منذ نشأة المسرح الفني ، وانتهاء مرحلة المسرح التعليمي الذي تبنته فرق الكشافة والمدارس – هو الاتجاه الانتقادي ، الذي يحاول أن يلاحق أوجه التطور المختلفة ويبرز آثارها على البيئة ، سواء كانت آثاراً سلبية تتمثل في عدم ملاءمتها لطبائع المجتمع وتقاليده ، أو كانت آثاراً إيجابية ولكن فئات من المجتمع تحارب تلك التطورات لانغلاقها وجهلها ، أو لأن سيادة الأوضاع التقليدية تضمن لها مصالح معينة .. فالمسرحية من ناحية جزئيات الموضوع ليست جديدة تماماً ولكن « التوليفة » أصيلة ، كما سنرى وقد يكون من الطريف أن ننبه إلى تعبير ورد في اللوحة الأولى التي خصصت لنقد المدير ، فهي تجري – كما تقول المسرحية – في إحدى الدوائر – وهو الاسم الشعبي القديم ، الذي كان يطلق على ديوان الوزارة – قبل اعلان الاستقلال .

وحين نرجع إلى مذكرات النشمي (نشرت بمجلة عالم الفن – أكتوبر ونوفمبر ١٩٧١) سنجده يشير إلى موجة نقد « الدوائر » وإلى مسرحية « مدير فاشل » التي وجدت صدى واسعاً . ولا يعني ذلك – على الرغم من أننا لم نشاهد مسرحية النشمي – أن مسرح الخليج يكرر التجربة ، فلا نشك في أن قدراته تتجاوز كل ما استطاعت المسارح في الكويت أن تقدمه ، كما اننا لا بد ان نشير إلى ان « الموضوع » في الفن – مع أهميته – ليس المحك النهائي للحكم على العمل الفني ، كما ان التعرض

لموضوع لا يعني عدم جواز تناوله مرة أخرى ، فما زالت قصص الحب والغيرة والشك مثلاً – تترى عبر مئات السنين ، دون ان تكون قصة مبطلة أو ملغية لقصة أخرى ، فلكل عمل فني شخصيته ، ووجهة نظره ، وجمالياته المتعلقة بالشكل الفني بصفة خاصة ، ومن ثم لا يجوز لنا أن ننظر إلى هذا العمل الفني في جزئياته ، وكأنها وحدات منعزلة ، أو مجرد « لوحات » متجاورة ، لا ترتبط لوحة بأخرى إلا من خلال المجاورة المكانية دون رابط عضوي أو موضوعي ، فالحقيقة – بشيء من التأمل – سيبدو لنا عكس ذلك . فالمسرحية في مضمونها الشامل رحلة كاشفة في المراكز العصبية المتحكمة في المجتمع ، ابتداء من الإدارة ومروراً بالسلطة التشريعية ، والصحافة كعنصر مؤثر في صنع القرار ، وتوجيه الرأي العام . وهكذا تأتي الدعوة إلى الحب وجماعية العمل منسجمة تماماً مع هذه الشرائح المركبة ، لا اللوحات المتجاورة ، وتبقى « حيلة » الشكل الفني ، وهي أطيب ما تقدمه هذه المسرحية .

الحائط الرابع ... يسقط

ولكي نفهم الشكل الفني الذي قدمت به هذه المسرحية ، نذكر أن فلسفة المسرح ، قامت قروناً طويلة ، على أساس أن يقاس نجاح النص المسرحي ، ونجاح الممثل في الأداء أيضاً في حدود قدرته على انتزاع المشاهدين من مقاعدهم وجعلهم يعيشون المسرحية تماماً ، وكأنهم يمثلون أيضاً من خلال تقمص شخصيات الممثلين ، وهناك عبارة مشهورة اطلقها أحد نقاد الغرب ترى انه يجب أن يخلع المشاهد إحساسه بالحياة الخارجية مع معطفه وقبعته عند باب المسرح مكتفياً بالبديل الذي « سيعيشه » مع النص المسرحي ، والذي يظل في عالمه الخاص ، لا يفيق إلى واقعه إلا مع نزول الستار الأخير . وحين سيطر مسرح « القضية المذهبية » بدأت فلسفة الفن المسرحي تتغير ، فلم تعد غيبوبة المشاهدين عن واقعهم

هي مقياس نجاح المسرحية ، وإنمـــا – على العكس صار تنبيههم إلى واقعهم ، وأن ما يشاهدونه إنما هو تمثيل ، ويجب أن يفطنوا إلى « الأصل » ، إلى المشكلة الأساسية أو القضية ، صار ذلك هو المقياس. وهكذا سقط الحائط الرابع الذي يفصل الممثل عـن الجمهور ، وأصبح تذكير الجمهور بأن مـــا يشاهده ليس بديلاً عن الحياة وإنما هو مجرد بداية ، وكذلك ضرورة إشراك « الصالة » مع « الخشبة » بمعنى أن يتم التمازج من خلال وضع بعض الممثلين في أماكن من الصالة وكأنهم هناك بالصدفة .

بدأ هـــذا التيّار في المسرح العربي بمسرحية « الفرافير » ليوسف إدريس ، التي اعتبرت شكلاً جديداً في حينها ، أي منذ فترة عشرة أعوام ، ولكن كتـاب المسرح تراجعوا عـــن مغامرة يوسف إدريس لصعوبتها ، وفضلوا مسرحية « الوهم الكامل » لما لها من تأثير مباشر على المشاهدين ، وإن كان تأثيراً وقتياً ، ولصعوبة التركيز على الأفكار في الشكل الآخر .

وقد اقتحم المؤلف الكويتي هذه التجربة لأول مرة بمسرحية « شياطين ليلة الجمعة » وظل ، مع تركيزه على الفكرة ، أصيلاً في علاقته بالموروثات الشعبية العريقة ، ولكي أوضح هذا الإجمال ، سنلاحظ أن الجمهور سيدخل إلى الصالة والستارة مفتوحة ، وليس هناك سوى ديكور بسيط جداً وكأن المسرحية لن تبدأ إلا بعد وقت !! ولكن الممثلين يدخلون ، ويبدأون التمثيل ، مذكرين الناس دائماً ، وبين لوحة وأخرى ، أن الأمر مجرد تمثيل ، وينبغي التفطن للأصل ، للحياة نفسها التي يحاول الممثلون توجيه الأفكار إلى مشكلاتها . وقد أحيا الشكل الفني الصلة بالألعاب الشعبية و « السمرة » فرأينا على المسرح فريق زيد ، وفريق عبيـــد يتنافسان أي الرجلين سيكون النوخذا أو رئيس اللعب – في مقـابل

رئيس السفينة – ثم تبدأ « غزالة بزالة »[1] لتحديد البادىء ، ثم بروح شعبية يتعاون الفريقان على إنجاح اللوحة وينقلب الوضع فيصير الرئيس مرؤوساً وبالعكس ، حتى تنتهي المسرحية .

هكذا كان حضور الممثلين على المسرح كاملاً ، وفي الوقت نفسه كانت علاقتهم بالصالة كاملة بين لحظة وأخرى يتم تبادل الحوار بين الخشبة والصالة ، أو تحدث حركة أو مفاجأة ، وكأن الجمهور يشارك في التمثيل ، وكأن الممثلين يشاركون فعلاً في المشاهدة ، فعلاقة الخشبة بالصالة ظلت حارة ، وصادقة على مدار ثلاث ساعات ، وكأن الجمهور هو الذي يؤلف المسرحية ، فكلما أحس بمعنى الموانع والعقبات التي تعترض حياته ، تفجرت مشاعره في اتجاه جديد ، يراه مجسماً في اللوحة التالية ، وكأن الجمهور هو الذي أوصى بتلك اللوحة ، أو تلك الشريحة ، ومن ثم لم تعد أركان المسرحية وقفاً على المؤلف والمخرج والممثل فقط ، لقد دخل الجمهور شريكاً مؤسساً في صنع المسرحية .

المسرح الشامل

منذ أرسطو إلى القرن التاسع عشر ، كانت فكرة الفصل بين أجناس راسخة لا تقبل مناقشة فلا يجوز أن تشتمل التراجيديا على أشياء مضحكة ، أو الكوميديا على عناصر تراجيدية ، حتى الدراما الحديثة حاولت الحفاظ على استقلالها بخصائصها التي لم تقبل المزج بين الأضداد وربما كرد فعل لمسرح القضية والمسرح السياسي ، وجـد من ينادي بأن المسرح « فرجة » مجرد أداة تسلية ، والأساس فيه هو الترفيه ، وإذا استطاع الكاتب أن يقول شيئاً آخر كفكرة أو قضية أو نقـد ، فلا مانع ، بشرط أن يأتي ذلك من خلال الفرجة والترفيه . وهكذا ولدت المسرحية الشاملة ، التي أصبحت تحتوي في بنـاء واحد : الفكرة ، والأغنية ،

(١) أغنية يرددها الأطفال لتحديد البادىء في اللعب ، مثل : حادي بادي .

والرقصة ، والضحكة والبنتوميم أو الأداء الصامت وكل ما يخطر للكاتب والمخرج من حيل للترفيه والتشويق .

وقد حاولت – شياطين ليلة الجمعة – أن تجمع الضدين ، مسرحية القضية ، القائمة على التناول العنيف الذي لا يترفق في تشريح عيوب المجتمع ، والمسرحية الشاملة ، ففيها الغناء الجماعي والفردي ، والرقص بكل أنواعه ، والحركات الاستعراضية ، والرقصات الشعبية من عصر الغوص ، والمواقف المغرقة في الهزل ، والمواقف الصلبة التي تعتصر الذهن اعتصاراً . وأحسب أن المحاولة حققت جانباً لا يستهان به من التوفيق ، من حيث جعلت الفكرة مساغة بل مقبولة ، وجعلت النقد العنيف مغلفاً بقشرة من السكر تجعله سهل الابتلاع ، بل سهل الاقناع ، وكسرت حائط اليأس الذي يمكن أن يصدمنا حين نتناول تلك الشرائح المعروضة تناولاً عقلياً صرفاً . فمن حق مسرح الخليج العربي علينا أن نحتفي بعودته إلى نشاطه ، وأن نحيّي فيه شجاعة ارتياد المناطق المجهولة والصعبة في الفن المسرحي ، واعتماده على الابداع الكويتي دون جري وراء الاقتباسات الهابطة .

لقد قطعت الحركة المسرحية في الكويت شوطين مهمين ، مرحلة الارتجال والتجريب ثم مرحلة البحث عن الذات .. وأحسب أنها الآن على أعتاب الطور الثالث أو المرحلة الثالثة ، مرحلة التميز والاصالة ، تلك المرحلة بشرت بها « ضاع الديك » وأكدتها على أساس من الاجتهاد في مجال الشكل الفني : « شياطين ليلة الجمعة » وهو اجتهاد يستحق كل تشجيع وتقدير .

ومن هذه المنطلقات الفكرية والفنية الرائدة ، في بناء المسرحية ، استطاع التمثيل أن يقوم بدور كبير في إقرار الصورة الناجحة لهـذا العمل الممتاز . ولا نحب أن نطيل الوقوف عند محمد المنصور ، فقد اجتاز الامتحان الصعب منذ أعوام ، وأخذ مكانه على قمـة الأداء الكوميدي الراقي من قبل ، ولكن المسرحيـة مملوءة بالمفاجآت من الممثلين ، نشير إلى مجموعهم لا نستثني أحداً تقريباً ، فقد تعاونوا بروح الفريق ، وكان خالد العبيد رائعاً ومقنعاً طول الوقت ، وأثبت حضوره وترك أثره القوي في نفوس المشاهدين ، من حيث قدرته على ضبط الحركة وعدم المبالغة التي يغري بها مجاراة المشاعر الهابطة ، كان العبيد شديد الحضور دقيقاً ، محكماً لدوره ، كما كان الآخرون ، وإذا كان الأداء الرصين الذي اتسم به العرض المسرحي ككل قد أسهم فيه الجميع بإيجابية وإنكار ذات ، فإننا نشير إلى عبـد الله الحبيل ومحمد السريع بصفة خاصة ، ونعتقد أنه ينتظرهما مكان لا يزال شاغراً في الأداء الفني المتميز ، وقد أكملا الوتر الناقص في اللحن الرائع الذي تعزفه فرقـة الخليج العربي كل ليلة . على أنه لا بد أن نشير – في النهايـة – إلى ثلاثة جوانب مهمة . أولها موسيقى يوسف المهنا ، تلك الموسيقى التي مزجت بنجاح عظيم بين التوزيع الحديث والارتكاز على التراث الموسيقي الكويتي الواضح الإيقاع ، ولقد كان لحنـه الراقص المصاحب – غزالة بزالة – قمـة في تكوين الرقصات يرتقي إلى مستوى رفيع من الذوق والرهافة ، أما شاعرية لحن الختام :

كل الشدايد تهون ، لو رَبْعَك
رَبْعٍ تعاونوا ما ذلوا

فاعتقد أنه بلغ درجة من الصدق العاطفي صهرت مشاعر المشاهدين ، فكأنهم كتلة واحدة ، كقلب ينبض بمعنى واحـــد هو حب الكويت والرغبة في البذل من أجلها .

وثانيها ذلك الطفل المعجزة – ويؤسفني انني لا أعرف اسمه – الذي رقص على لحن – غزالة بزالة – في رشاقة وضبط يتجاوز سنه .

وثالثها : زينب الضاحي ، الفنانـــة الكبيرة ، التي رضيت بإنكار ذات وإخلاص فني كبير أن تترك صوتها الجميل ينسب إلى غيرها ، وأن ترضى بدور صغير لا يتناسب وموهبتها الأصيلة . إن زينب الضاحي ألقت درساً في معنى صدق الفنان وولائه للعمل الذي يؤدّيه ، بصرف النظر عن النوازع الفردية ...

فتحية صدق للفريق الذي يهب الكويت أجمل أمسياتها وأكثرها خصباً ، وحياة .

ضحية بيت العز
حين سالت دماء البراءة على المسرح

آخر ما شاهده جمهور المسرح في الكويت « ضحية بيت العز » التي كتبها الفنانان سعد الفرج وعبد الحسين عبد الرضا ، وقاما فيها بأدوار البطولة أيضاً . وليست هـــذه المسرحية أول انتاجها المشترك ، تأليفاً وتمثيلا ، فقد اشتركا في الموسم الماضي ، في مسرحية « بني صامت » التي اعتبرت باكورة مسرحها الخاص ، الذي أعلن ميلاده في أكتوبر ١٩٧٤ تحت اسم « المسرح الوطني ». وقد كان لكل من صاحبي الفرقة محاولاته المنفردة في التأليف فضلاً عن التمثيل الذي اشتهرا بـه وصارا من أحب وألمع نجوم المسرح في الكويت ، فقد كان لكل من صاحبي الفرقة محاولاتـه المنفردة ، فقد ألّف سعد الفرج مسرحيتي « عشت وشفت » سنة ١٩٦٤ ، و « الكويت سنة ٢٠٠ » ١٩٦٦ ، كما ألف عبـــد الحسين مسرحية « أغنم زمانك » سنة ١٩٦٥ ، وكل هـذه المسرحيات عرضها المسرح العربي في حينها كما شارك المؤلفان في التمثيل .

ونحن نذكر هذه المقدمة لسببين : الأول أن حرفية المسرح لا تعزل التمثيل عن التأليف ، لا ترفض أن يتحول الممثل إلى مؤلف ، بل لقد شهد تاريخ المسرح دائماً أن خير مؤلفي المسرح هم أولئك الذين يولدون

بين الكواليس وعلى الخشبة ، أي الذين يمارسون – ولو في البداية – أكثر من عمل يتصل بالعرض المسرحي ، لأنهم يكتسبون من خلال ذلك سلسلة من الخبرات والتجارب قلما تتاح ، أو هي لا تتاح للمؤلف الذي يستمد تجاربه الفنية من الكتب وحدها .. ومن ثم لا بد أن نتوقع أن يكون الممثل المؤلف أكثر دراية بعناصر التشويق والإثارة ، وأقدر على تخيل « المواقف » المسرحية والبعد عن المشاهد الجامدة المفتعلة . والسبب الثاني لذكر هذه المقدمة ليتأكد لنا أن هذه التجربة ليست الأولى في مجال التأليف ، وبذلك لا نعول على التسامح ، فنهضتنا المسرحية وقد قطعت شوطاً لا بأس به على طريق التأصيل والابتكار أصبحت بحاجة إلى التقويم الجاد والمتابعة الناضجة لتصل إلى هدفها باستقامة ، وتتجنب مزالق الاضطراب وإغراء السهولة الهابطة .

حكاية بيت العز

وبيت العز هو بيت التاجر الثري « أبو طبر » صاحب شركة المقاولات والصفقات المشبوهة وصاحب المغامرات الليلية العديدة . ورجل هـذا وضعه لن نفاجأ حين يكشف له موظف صغير في شركته هو « سيف » كيف عبث مدير الشركة بأموالها ، حتى أسس المدير لنفسه شركة في بيروت ، حول اليها أكثر التوكيلات الخارجية ، كما سنجد في سلوكه تعليلاً مقبولاً لحالة التسيب التي تحيط ببيت العز وكل أفراده فالأم لا همّ لها إلا السهر مع صديقاتها ولعب القمار ، وابنتها « هيفاء » المراهقة مشغولة بحبها الأول الساذج لموظف المصبغة في الجمعية ، وتبقى الإبنة الأخرى « طيبة » أملاً وحيداً ونموذجاً للطيبة ، ولكنها الطيبة السلبية الجامدة ، فلا نعجب إذا رأيناها تقضي إجازة الصيف في السويد تبحث عن سجادة للصلاة !!

وتبـدأ قصة المسرحية حين يتمكن الموظف « سيف » من كشف

سرقـــات مدير الشركة ، في حين يرسل المدير إلى الشرطة أو يكافأ « سيف » بأن يصير مديراً مكانه ، في اليوم التالي لهذا التغيير يحدث حريق كبير يلتهم مبنى حكومياً تتولى الشركة إقامته ، ويشغل سيف باكتشاف الفاعل ، وتحوم شبهاته حول أبي طبر نفسه ، ويمضي هـــذا الخط في خط آخر هو محاولة سيف مقاومة الفساد العام في حياة أبي طبر ، وشركته معاً ، لكنه حين يخطب « طيبة » من أبيها فإنه يسخر منه ويذكره بمستواه الاجتماعي وطبقته .

ومع هذا يستمر سيف في خدمة أبي طبر بكل إخلاص ، إلى أن كانت ليلة . فقد جاءت هيفاء ابنة الأسرة المراهقة ، بصديقها إلى البيت خلسة ، ومع توالي الداخلين إلى صالة الاستقبال عجزت عن إخراجه ، وحين اكتشف أمره صـــاح الجميع « حرامي .. حرامي » وفي حين عجزت هيفاء عن الإفضاء بالحقيقة وجدها سيف فرصة لإظهار شجاعته وحمايته للأسرة ، وتصدى للفتى فأصابه إصابة مميتة ، وتحول على الفور إلى قاتل ، فبدأت الأسرة التي كانت ترتجف هلعاً منذ دقائق ، بدأت تتبرأ منـــه ، وتعطف على القتيل البائس ، وتتصل بالشرطة لتسليم القاتل !!

النقد والهزل

والمسرحية في إطارها العام مسرحية اجتماعية نقدية ، تلتقط الكثير من هموم الحياة ، والكثير من الانحرافات وتضعها في سياقها الفني بذكاء لتجعل « أبو طبر » وحده مسؤولاً عنها وكأن المسرحية دعوة إلى مجابهته وإيقافه عند حده ، أو إعـادة تكوينه ، لأننا لم نجد فيـه لمسة خير واحدة ولو غير مقصودة ، فمواقفه الإيجابية تؤدي إلى إيذاء من يراهم أعداءه أو ينظر اليهم على أنهم أدوات في يده ولخدمة أغراضه ، ومواقفه السلبية تؤدي إلى إيذاء أحبابه ، حين يتركهم لوصاية الشارع وطوارىء

الفساد . فهو يعترف بجميل « سيف » وبرقيه ، ولكنه لا يتردد في استعماله كأداة لتغطية انحرافه الخلقي حين يزين له زواج السكرتيرة (عفت) وهي ضحية ، بل لا يتردد في التضحية نهائياً بسيف حين يظهره كقاتل ويتبرأ منه خوفاً على سمعته وسمعة بيته . وهو يحرق المشروع خفية بعد أن كاد يكتمل ليستفيد من ارتفاع الأجور ومن ثم ازدياد أسعار المناقصات ، وهو يضع قاموساً رهيباً لتجنيد العملاء والمرتشين في الإدارات المختلفة ، ولإزهاق أرواح السكان لإخــلاء عماراته ، وحين تطالبه « عفت » سكرتيرته بالزواج والتستر على فعلته ، يتهمها بالسرقة ويودعها السجن ومنه إلى المطار ، وهذا الشر الايجابي يعادله شر آخر سلبي لا يقل عنه خطراً ، بل لعله أبعد مدى لأنه يصيب الأسرة الكويتية في الصميم ، فقد غابت شخصيته كأب وبذلك خلا الملعب للراغبين ، وكانت زوجته وابنته هيفاء باب ريح عاتيــة ذهب ضحيتها الفتى « أكرم » والمدير « سيف » ولئن استطاع أبو طبر أن ينقذ السفينة الغارقة في آخر لحظة فإن هذا الانقاذ يمس المظهر فقط ، لكن الجريـمة تمت والادانة كاملة والآثار باقية .

المسرحية إذن وبرغم المشاهد الضاحكة نوع من النقد الجاد كان يحتاج إلى قدر أكبر من الانضباط في التأليف والتمثيل معاً .

الزيت والزعتر .. والأنارب والملوخية

وأخيراً .. لقد وجد راعي المصبغة في الجمعية من يرعى حقه العاطفي على خشبة المسرح الكويتي ، من قبل حرصت المسرحية الكويتية على تصوير مجتمع منعزل ومعزول معاً .. أبطاله هم أم عنبر وأبو هبان والمدير الطرطور .. الخ ، إن المشكلات المشتركة تعيش بيننا وعناصر التفاعل تتضح في كل ملامح الحياة ، وقد كان الظهور التقليدي للعناصر غـير الكويتية يتمثل عادة في الخادمة المصرية ذات الضحكة الرنانة ، ولكنها

هذه المرة « سكرتيرة » ومن المؤسف أنها لم تختلف كثيراً عن « صورة » الخادمة لكنها – على أي حـال – صارت ضحية من ضحايا أبي طبر وكذلك صار الفتى أكرم ، الذي عبثت به يد المراهقة المجنونة .

إن تركيب الحوادث يعطي مغزى على جانب من الأهمية ، فأبو طبر ، نموذج الأنانية والاستغلال والتضحية بالآخرين في سبيل غاياته الخاصة ، لا يفرق بين شخص وآخر على أساس الانتماء الوطني ، فكلهم أدوات مسخرة لخدمـــة أغراضه ، ولهذا يلقون نفس المصير ، سيف الكويتي وعفت وأكرم الوافدان ، ليبقى وحده في بيت العز بعيداً عن كل شبهة، يسعى لمزيد من الجاه والثروة ، هذه الرؤية الشجاعة ضاعت أو أوشكت أن تضيع في زحـــام العبارات الساخرة التي سيقت للاضحاك دون أن تربط موضوعياً ونفسياً بهدف المسرحية ، فـ « سيف » مثلاً يتندر على الملوخية والأرانب أو : « الأنارب » ، كما تتندر الأم بعد ذلك على الزيت والزعتر والزيتون ، وهذا التندر غير مرفوض في المسرحية التي هدفها الاضحاك ، أما في مسرحية تنتهي بجريمة قتل فكان لا بد من الحذر ، فلا تكون السكرتيرة « خفيفة » بالصورة التي ظهرت بها ، ولا يكون أكرم ضحية سذاجته ، لأنهما على هذا المستوى صاراً ضحية مقيّدة ، فهل عفت ضحية أبي طبر أو ضحية طيشها ؟ وهل أكرم ضحية أخرى له ولابنته أو لسذاجة تصوره ؟

وينزل الستار صمت

من مبادىء الحرفة المسرحية أن يعرف المؤلف كيف يعرض مـادة موضوعه على مراحل ، وبالتدريج ، دون أن يستهلك المادة في فصل واحد ، كما يعرف كيف ومتى يتوقف للاستراحة والاستثارة معاً ، ومن الصحيح ان موضوع هذه المسرحية ليس استمراراً للمشهد الأول فيها ،

أي أن ما حدث ليس مترتبـاً على اكتشاف « سيف » للتزوير ، ومهما يكن من أمر فإن المؤلفين لم يطيلا في تلك النقطة ، وبدآ على الفور في إظهار الوجه الآخر البشع لأبي طبر وأسرتها المفككة ، فلم ينته الفصل الأول حتى عرفنا طلبات زوجة أبي طبر في الشاليه ، كما احترق المشروع ، ويتولى الفصل الثاني تأكيد ما سبق في الفصل الأول ، والثالث كذلك ، أي أنه ليس هناك حادثة أو حكاية تنمو وتتحرك وتثير مخيلة المشاهد ، وإنما مجموعة من الصور الإنتقادية والمواقف الاجتماعيـة ، وضع كل منها بجوار سابقه ، وليس بعده ، لأنه ليس مترتباً عليه بالضرورة .. وهذا ناتج من ضعف قوة الاستطراد ، وتعاني منه عادة المسرحية التي يؤلفها أكثر من شخص واحد ، ولنتذكر شياطين ليلة الجمعة ، و ـ١ـ٢ـ٣ .. ثم فقـــد اخترع المؤلفان هناك فكرة « اللوحات » لتغطية التفكك في « الحدوتة » رغم وجود نوع من الوحدة في الموضوع .

وأضعف المشاهـــد في « ضحية بيت العز » هي تلك المشاهـــد التي يجب أن تكون دائمـــاً الأقوى إثارة .. ونعني مشهد الختـام في كل فصل ، فقد كان الستار ينزل بحياء وخجل دون أن يودعـه التصفيق ، لأن الجمهور كان يتابع المشهد ولا يرى في اللحظة موقفـاً مثيراً يستحق تعلق المشاعر عليـه ، وتتلهف لاكتماله ، وكان يجب – والمسرحية من تأليف اثنين من خيرة الممثلين – أن يحسنا اختيار اللحظة التي يتوقف عندها الفصل .

بين البدء والختام

وحين نحاول تصنيف هذه المسرحية سنجدها اجتماعية في مبناها هدفها النقد وفكاهية في أدائها ، فقد حرص الممثلان الرئيسيان ، وهما المؤلفان أن يملآ المشاهد بالعبارات والحركات المضحكة ، ولكن نهاية المسرحية جاءت موافقة لمبنى المسرحية ومخالفة لأسلوب الأداء ، فهذا المشهد الدموي في

النهاية ينهي كل محاولات الإضحاك ، وقد أثر هذا المشهد الختامي في الجمهور تأثيرات متباينة ، مما يعني أن الأمر ليس سهلاً ، فالقتل نهاية ميلودرامية لا تخلو من مبالغة كان النقد في غنى عنها ، والفكاهة ـ بطبيعتها ـ تنفر منها ، ولذا خرج الجمهور وهو يتحفظ عـــلى نكات عبد الحسين وحركاته ، غيظاً من جريمة قتل لم يكن في حاجة اليها ، وهذا الجنوح الميلودرامي في النهاية ، كان يفتح باب المشاهد واللوحات الغنائية والراقصة التي لم يفكر المؤلفان ولا المخرج فيها ، كما لا يفكر المؤلفان في تنمية موقف « طيبة » الفتاة العاقلة في أُسرة الانحرافــات .. إن طيبة هي الأمل في الاستقرار ، هي الحبة المباركة في الأرض الطيبة التي غمرتهــا الأشواك ، ولكنهــــا ظلت خاملة سلبية ، فهي من ضحايا بيت العز وكان ينبغي أن تكون مصدر الأمــل والتطوير ونظرة جديدة لأوضاع بالية يجب أن تزول ، والأمل ليس كلمة تقال ، بل هو فعل وسلوك إيجابي .

كما كان الاخراج مناسباً في حدود طاقـــة النص ، ولكن دخول وخروج الشخصيات كان رتيباً ومرتباً ، أما الموسيقى فإنها عجزت عن تصوير وتجسيم الحالات النفسية الحادة التي سادت بعض المواقف ، مثل موقف السكرتيرة عفت وهي تخرج مطرودة ، ومثل مشهد الختام بعد اتمام جريمة القتل ، ومثل مشاهد الغزل . أما الاضاءة فإنها لم تلعب دوراً يذكر بـــل كانت على قدر من السذاجة وهي تعبر عن شبوب الحريق بومضات متتابعة حمراء . وكان الديكور مناسباً في البيت أمـــا ديكور المكتب فكان دون المستوى .

وبعد .. فإننا لا شك في أنه كان باستطاعة هذه المسرحية أن تكون خيراً مما كانت ، لو تماسكت القصة أكثر من ذلك فاعتمدت على حادثة رئيسية ، ولم تسرف في اصطياد الانتقادات من كل اتجاه ، ولو

استفادت من الامكانيات الصوتية لعبد الحسين فتحولت بعض المشاهد إلى نوع من الحوار الغنائي ، مثل موقفه مع مازن – المدير السارق – في البداية ، ومع طيبة في الفصل الأخير ، وهذا الغناء ليس مجرد تسلية – مع أهميـــة التسلية على المسرح – ولكنه الحل الوسط بين واقعيّة النص وفكاهية الأداء التي أشرنا اليها ، وتوظيف لعناصر أساسية في فن المسرح ، مثل الموسيقى وتشكيل اللوحات وإيقاع الحركة .. الخ .

وإذا كان لنا أن نتساءل عن مغزى عنوان المسرحية فاننا سنجده يلقي بومضه في أكثر من اتجاه ، فضحايا بيت العز كثيرون : سيف وعفت وأكرم .. وآل أبي طبر كلهم وأبو طبر نفسه ، ضحيـــة قيم منحرفة يحتاج إلى الشفاء منها بـ « سيف » آخر أكثر صلابة وإيجابية .

بين : السدرة
و : الاشجار تموت واقفة

استهلال مبشر ، هذا العمل المتميز ، الذي يشاهده الجمهور في الكويت على خشبة كيفان ، وتعرضه فرقة المسرح الكويتي بعنوان « السدرة »، مأخوذ عن مسرحيـة اسبانية بعنوان « الأشجار تموت واقفـة » ، من تأليف اليخاندرو كاسونا ، وهو كاتب معاصر ، مات منذ عشر سنوات فقط ، أما المسرحية فقد عرضت لأول مرة سنة ١٩٤٩ في الارجنتين حيث كان يعيش مؤلفها قبل أن يعود إلى بلاده ، وقد نقلها إلى العربية الدكتور محمود مكي الاستاذ بجامعة الكويت ، وحولها إلى اللهجة الكويتية حسين الصالح الحداد . وقام بإخراجها الاستاذ كرم مطاوع الاستاذ بالمعهد العالي للفنون المسرحية ، وصمم الديكور الاستاذ البيلي الاستاذ بالمعهد أيضاً ، كما قـام بأدوار البطولة في المسرحية محمد المنصور ، والفنانتان : سعاد عبد الله وحياة الفهد ، وهم ضيوف على فرقـة المسرح الكويتي ، كما شاركهم في البطولة محمد المنيع ويعقوب يوسف وغيرهما من أصحاب الأدوار الأخرى .

وقبل أن نتعرض للمسرحية – الأصل والتكوين – بشيء من التفصيل

لا بد أن نشيد بهذه البادرة الشجاعة من إدارة فرقة المسرح الكويتي ، فعبر مواسم متتالية وباستثناء أعمال قليلة جداً لم تقدم هذه الفرقة عملاً يؤكد حياتها وأهميتها ، ويبرر وجودها الفني والمنحة التي تدفعها الدولة لها كل عام .

فلقد كانت تعاني نضوباً محزناً في التأليف والأداء ، وكانت عروضها مهجورة تقريباً من الجمهور ، ومهجورة تماماً من النقاد . فكان القرار الشجاع أن تتمرد على القبلية الفنية ، وأن تلتمس الخبرة والتفوق أينما وجدا ، وأن تعيد الحياة إلى الفرقة كمعنى ووجود ، بصرف النظر عن الأشخاص ، وهكذا جمعت باقة ممتازه من خبرات المعهد العالي ، ومن نجوم المسارح الأخرى ، وشاركت بنجومها وخبرتها الخاصة ، فكانت « السدرة » محاولة – مهما قيل فيها - تتصف بالجدية والنظافة ، والإبتكار ، وتبقى عملاً مسرحياً يؤصل القيم المسرحية الراقيـــة ويوقف الهبوط والارتجال والتزييف وتملق قطاعات من الجمهور .

الأشجار تموت واقفة

والآن .. نخطو الخطوة الأولى فنتعرف على الأصل ، كما كتبه كاسونا ، وسيكون هـــذا كافياً للوقوف على الخط العام ، والهدف من النص « المكوّت » ، فلم يلحقها تغيير ، وإنما توقف التغيير عند بعض التفاصيل

والمسرحية من ثلاثة فصول ، أولها يرسم أجواء غريبة بين الخيال والخرافـــة والذكاء الحاد أو الجنون ، لمجموعة من الرجال في مؤسسة تعمل لخير الأرواح ، فتعزي البائسين ، وتفتح طريق الأمل لليائسين . ويزور المؤسسة الغربية رجل عجوز ، يحكي قصة مؤلمة عن حفيده المهاجر إلى كندا ، ثم يطلب عون المؤسسة ، فقد كان هـذا الحفيد مدللاً من جدّيه ، حتى نشأ فاسداً طائشاً ، وانتهى به الأمر إلى محاولة التعدي عليهما وسرقتهما ، فطرده جده من البيت ، فما كان منه إلا أن هـاجر

إلى كندا ، واستأنف فيها حياة المقامر، قاطع الطريق ، ولكن الجد رفقاً بالجدة العجوز المريضة ، بدأ يرسل إلى الجدة سلسلة من الرسائل المزيفة من الحفيد يطلب في إحداها غفران الجدة ومسامحتها له ، وفي الأخرى يخبرها أنه دخل الجامعة ، وفي ثالثة أنه تخرّج ، وفي رابعة أنه خطب ، ثم تزوج .. وهكذا استمرت الرسائل التي يزيفها الجد وتتسلمها الجدة عشرين عاماً ، إلى أن جاءت برقية – حقيقية هذه المرة – تعلن أنه قادم بعد أسبوع على ظهر سفينة . ويسقط في يد الجد المسكين، وقبل أن يهتدي إلى حلٍّ تغرق السفينة ، فيمنع الجد هذا الخبر الحزين من الوصول إلى الجدة .

والآن هو يريد أن يحتفظ لزوجته العجوز بأملها وحلمها الجميل الذي عاشت عليه عشرين عاماً : يريد شاباً وفتاة ، ليمثلا دور الحفيد العائد وزوجته ، ولو لبضعة أيام ، ثم ينصرفان بأية حجة ، لكن الجدة ستكون قد حققت حلمها ، وأصبح لديها ما تعيش به من ذكريات الزيارة الجميلة .

وبعد مداولات ودراسات يقبل مدير المؤسسة أن يقوم بدور الحفيد، وتمثل الزوجة فتاة كان المدير قد أنقذها من الانتحار منذ ساعات قليلة !!

ويبدأ الفصل الثاني في بيت الجدة ، التي تقابل حفيدها وزوجته بالدموع والضحكات ، وتعد من أجله كل ما كان يحب حين كان صبياً !! ولما كانت الجدة قوية الذاكرة ، قوية الحب لحفيدها العائد فإنها تسببت في سلسلة من المآزق ، وكان الحفيد الزائف وزوجته ، وبمعونة الجد أحياناً يحاولان التغلب على المصاعب ، وينتهي الفصل الثاني بسلام ، بعد أن يكون المدير والفتاة قد صارا أقرب وأكثر فهما كل منهما للآخر ، من خلال تمثيل دور الزوج والزوجة، وايمانها بالهدف الانساني المشترك ، حتى

وإن اختلفت وسائلها في تنفيذه ، إذ نجد « الحفيـد » شديد السيطرة على نفسه ، كل حركة عنـده بمقدار ، فهو مجرد ممثل بارع ، يتحرك بعقل ووعي ، أما « زوجتـه » فان عواطفها تغلبها فتنسى أنها تمثـل وتندمج في الدور ، ومن ثم يعتبرها مبالغة في الأداء ، ولن تصير ــ لهذا السبب ــ فنانة كبيرة !!

وتستمر اللعبة في الفصل الثالث ، وقد أوشك الأسبوع المتفق عليه أن ينتهي بسلام ، وأوعز « الحفيـــد » إلى مكتبه أن يرسل برقيـة مزيفة لاستدعائه إلى كندا من أجل مشروع هندسي ، وقبل أن يتم ذلك يظهر الحفيد الحقيقي ، فقد كان ، وهو اللص المقامر فاطع الطريق ، أشد مكراً من أن يركب سفينة أعلن في برقيته أنه سيجيء عليها ، وهكذا نجا من الغرق ، وجـــاء ليطالب بأموالٍ باهظة حتى وإن اضطرت الأسرة الصغيرة إلى بيع بيتها .

ويحول الجد والحفيد المزيف وزوجته بين الحفيد الشرير والوصول إلى جدته حتى لا يحطم أملها ويقضي على جهودهم جميعاً في إسعادها ، ولكنه لا يبالي بهم ، بل يحاول استغلال خوفهم ، والجدة ترى الحركة الغريبة وتندهش وتتظاهر بأنهـا لا تعرف شيئاً ، إلى أن تقابله على انفراد ، وحين يحطم حلمها بسخرية وضراوة فإنها تخبره بأنها تعرف كل شيء ، ومن ثم تطرده شر طردة ، وتتحامل على نفسها حتى لا تفسد سعادة الذين عملوا مخلصين على اسعادها ، فتتظاهر أمامهم بأنها لم تعرف بمـا كان ، وحين تأتي البرقية المزيفة ، تودعهما والدموع في عينيها .. تودعهما كحفيدين حقيقيين .. وتبقى كالشجرة الصامدة ، ينخرهــا السوس من الداخل ، ولكنها تبقى شامخة في كبرياء .

وبعد أن انتهينا من عرض الحكاية ، فإن السؤال المشروع الذي تنتهي اليه المحاولة النقدية هو : ماذا يريد الكاتب أن يقول ؟ ما التجربة التي حركته فقرر أن ينقلها إلى القراء والمشاهدين ؟

ومسرحية « الأشجار تموت واقفة » تقول أكثر من شيء جيد ، تقوله بفن وتشويق ورشاقة في إيقاع الأحداث وصياغة الحوار معاً . وهي تعطي ثلاثة تفسيرات متساندة وليست متعارضة ، أولها أنها عن الأشجار التي تموت واقفة ، أي أنها ليست عن « شجرة » واحدة ، فهي ليست عن الجدة حتى وإن كانت هي التي استعملت هذه العبارة في آخر مشاهد المسرحية ، وسنعرف أنها قيلت بطريقة أخرى وهدف يختلف في الفصل الثاني – فالأشجار إذن هي هذه الشخصيات الأربعة : الحفيد المزيف أو الحفيد الفني وزوجته والجد والجدة .. إنهم عنوان الكبرياء الإنساني واتساع الأفق الروحي ، الذي يمكن أصحابه من تجاوز الذات الفردية ، وتحطيم صدفة الأنانية والبحث عن السعادة في اسعاد الآخرين ، وتلقيها عبر إحساسهم بها .. فهذا الشاب – مدير المؤسسة – عمله إسعاد الآخرين وتهدئة أرواحهم وتبديد بأسهم ، وهو يعاني الحرمان – على المستوى المادي ، ولذلك كان يشعر برفاهية بيت الجدة ويتشوق لمثله ، ولكنه لم يسمح لهذا الحرمان أن يفسد عليه هدفه الإنساني النبيل ، والأمر كذلك بالنسبة للفتاة البائسة التي كانت تريد الانتحار ، ولكنها وجدت نفسها في إسعاد « جدتها » واكتشفت أنها تصلح لشيء عظيم حتى وإن فصلت من عملها بدعوى أنها لا تصلح لشيء ! ولا يختلف الأمر كثيراً بالنسبة للجد الذي جعل غايته إلى النهاية أن يحمي الحلم المزهر المنير الذي عاشت فيه زوجته العجوز ، وأن يحول بكل وسيلة بينها وبين الفجيعة في حفيدها كما تصورته أو كما تحب أن يكون ،

وهذا الإيثار نفسه عند الجدة ، فحين تعرف الحقيقة فانهـا تستمر في الانخداع راضية ، حتى لا تفسد الجهود المبذولة لإسعادها ، أي أنهـا تجازي إيثاراً بإيثار ، والقضية هنا ليست قضية مظهرية ، فقد أحبت هذا الحفيد المزيف حباً حقيقياً ، كما أحبت زوجته حباً صافياً ، وهذا يضعنا أمام التفسير الثاني ، فالمسرحية « حوار » بـين الحفيد الروحي والحفيد العرقي . وهذه القضية ناقشها بطريقة أخرى المسرحي الألمـاني « برخت » في مسرحية « دائرة الطباشير القوقازية » وكانت عن الأمومة فهل الأم هي التي ولدت مجرد ولادة ، والانتساب ورابطة الدم تكفي؟ أم أن الأم هي التي سهرت وربّت ونشّأت وبذلت وآثرت ؟ ولقـد انتصر برخت للمعنى الثاني ، وأكد على آصرة الروح ووحدة المصير، ولم يحتكم مطلقاً إلى آصرة الدم ، فهي ليست بالضرورة مطلقة الكلمة ، وليست في كل حين غلاّبة على ما سواها من الروابط ، وقـد انتصر كاسونا في هذه المسرحية للحفيد الروحي ، فجعله أكثر إنسانية ، محباً محبوباً ، وبقي الحفيد المنحدر من الدم على شرهه القديم برغم هـذه الرابطة . والمسرحية أخيراً حوار بين الفن والحياة ، على نحو ما فعل توفيق الحكيم في مسرحيته الشعرية الذهنية « بجماليون » – وهي أسبق – فقد كان الحفيد المزيف فناناً حقاً ، كان مقنعاً في أداء دوره ، واضحاً لنفسه ، قد أخرج عواطفه من عمله ، ودرس وسائل التأثير المطلوب وكمية هذا التأثير بلا تزيد أو نقصان ، فكما يقول إن النسب في الفن هي كل شيء ، وكما يقول أيضاً إن الفن يصنع في الرأس وليس في القلب ، وكما يقول أخيراً : إن الفنـان المقلد يصفر خيراً من البلبل الحقيقي ، فالفن أجمل وأكمل ، كما يقول الحكيم في بجماليون ، والفن أبقى ، فهذه الشجرة في بيت الجدة تكتسب أهميتها من الظل والزهر ، وحين تموت ينتهي

كل شيء ، أما إذا رسمها فنان مبدع فإن صورتها « الفنية » ستبقى خالدة لا تموت بموت الشجرة . وفي هذا الحوار تنحاز الفتاة – التي تمثل زوجته – إلى الحياة ، فهي تؤدي دورها بتلقائية غير مهتمة بالنسب ، وتضع فيه كل عواطفها ، وتفضل الشجرة الحقيقية حتى وإن كانت ستموت على صورة شجرة لا حياة فيها !!

ومع هذا ، فإنه حين احتدم الموقف بين الفن والحياة .. انتصرت الحياة ، جاء الحفيد الحقيقي ليكتسح الحفيد الفني ويظهر زيفه ، جاء ومعه شيئان : القوة والحقيقة . وهذه خصائص الواقع القائم بقوة الوجود ، ومع انتصار الواقع بكل بشاعته ، يتطلع الإنسان إلى الفن يجمّل به الحياة ، ويلجأ اليه متنفساً منه الأمل والقدرة على الاستمرار . وهكذا ترفض الجدة حفيدها الواقعي البشع ، وتتمسك بحفيدها الفني كبديل ، مع معرفتها بأنه مجرد بديل ، وأنه ليس حقيقياً بدرجة كافية .

محاولة التكويت

في النص المحول إلى اللهجة الكويتية بعض المزايا والسلبيات التي انحدرت اليه من الأصل . من المزايا أنه قادر على كافة هذه التفسيرات الثلاثة المشار اليها ، وإن جاء التفسير الثالث شاحباً نتيجة حذف بعض الجمل الحوارية ، وكذلك بقي قادراً على استدعاء (بجماليون) توفيق الحكيم ، و (على جناح التبريزي) الفريد فرج ، من خلال أن كذبة بيضاء استطاعت أن تؤدي دوراً عظيماً وتسعد بعض الناس ، وحين تكتشف الأميرة الكذبة – في التبريزي – فإنها تستمر معه أيضاً وتطمح إلى تحقيق الحلم ، كالجدة في هذه المسرحية .

ومن سلبيات الأصل التي استمرت رابطة الفصل الأول بالفصلين

الآخرين . لقـد ظل الفصل الأول – وهو أطول الفصول – يـدور في المؤسسة يستعرض أشخاصها وحيلها الغريبة لإسعاد الآخرين ، وليس له علاقـة عضوية حتمية بمسألة الجدة أو الحفيد ، فالفصل الثـاني ليس مترتباً بالضرورة على الفصل الأول ، وهو كتمهيد يعتبر طويلاً ومعطلاً لحد ما .

ونأتي للسؤال الأكثر أهميـة ما دامت هذه المسرحية قدمت إلى الجمهور باللهجة الكويتية : هل تصلح « الأشجار تموت واقفة » للتكويت ؟ من ناحية الموضوع ، فإن أي موضوع إنساني من الممكن تقبله في أي بلد ، ولكن حـين يساق الموضوع في إطار من الأحداث الصغيرة والملابسات والعلاقات الاجتماعية فإنه لا مفر من ملاحظة هذا كله حين الاختيار وحين التحول إلى اللهجة . وبالنسبة للمسرحية موضوع حديثنا ، فإنه كان من الخير لها – ما دام المعد والمخرج حريصين على التفاصيل والعلاقات في داخل بنائها وليس في اطارها العام فقط – كان من الخير لها أن تقدم في لغتها العربية الفصيحـة ، المعبرة عن جوهـا الاسباني الأصلي . أما البديل الصعب لذلك فيتمثل في « التكويت » وليس في مجرد التحويل إلى العامية ، أي استلهـام الفكرة الأساسية بشخصياتها دون حرص على التفاصيل ووسائل التعبير وألوان السلوك ، لأن هذه كلها مستمدة من بيئة مختلفة ، ولن تكون منطقية مقنعة للمشاهد الكويتي بمجرد تحويلها إلى اللهجة ، فالقضية ليست اللهجة ، واللغة ليست جوهر العمل المسرحي ، وإنما هي إحدى وسائل الأداء أو التوصيل .

ويبقى الفارق الجوهري في السلوك الاجتماعي ومـا يترتب عليه ، فتحويل القس إلى شيخ لا يحل المشكلة ، وخروج صياد إلى البر ومعه

كلب لا يعني أن هذا ممكن الحدوث ، وقبلة الزوجة لزوجها عقب وعدها بشيء استنكرها المشاهد .. الخ ولسنا ننتقص من قيمة هذا العمل الفني البديع أو من أهمية تقديمه إلى المشاهد الكويتي ، فهو قوة دفع لا تنكر للحركة المسرحية ولكننا نناقش أسلوب توصيله ، فلم يكن أمامه غير العربية الفصيحة والحفاظ على جو الأصل ، وفي حالة اللجوء إلى التكويت – وليس مجرد التحويل إلى مقابل بالعامية ، فانه كان يحتاج كاتباً آخر غير الذي قام به ، فهو موهبة محدودة جداً – في التأليف المسرحي – يكتب منذ ربع قرن دون أن يطور أسلوبه أو يقدم عملاً واحداً له قيمة ، وتصديه لهذه المسرحية ينم على جرأة غير محمودة ، فليس في طاقته أن يبث فيه حياة خاصة ، حياة ، تجعله ممكن الحدوث في الكويت .

الجوانب الفنية

لقد قام كرم مطاوع – وهو فنان له تاريخه وإدراكه المتفرد – بجهد كبير في تقديم هذا العمل وإنجاحه برغم الاضطراب الواضح في عملية التكويت ، حقاً لقد عمل المخرج مع فريق جيد من الممثلين ، وكل منهم له تاريخه ورصيده الفني ، ولكن كرم مطاوع فجر فيهم إمكانيات من الأداء والحركة لم يعرفوها من قبل ، فالدور الذي يؤديه محمد المنصور هو استمرار وتنمية لما ينبغي أن يكونه منذ أدى دوره في « ضاع الديك » وهو في مسرحيتنا الأخيرة لا يؤدي دوره محتميا في غرابة الشخصية وإنما في فهمه لطبيعتها ، وهذا بدوره يستند إلى وعي المخرج وإفادته من إمكانيات المنصور الذي أدى دوراً من أحسن أدواره ولا يختلف الأمر في شيء مع سعاد عبد الله التي صارت أكثر جاذبية

وحياة في دور زوجة الحفيد ، وهي تستحق التصفيق الذي قوطعت به أكثر من مرة ، ويستحقه معها المخرج أيضاً .

ولقد كانت حياة الفهد قوية مقنعة شديـدة الحضور ، وهي ليست مسؤولة عن ثغرات الحوار البعيدة عن منطق البيئـــة ، وكان وجهها وصوتها على وفاق رائع في التعبير والاقناع ، ولكن خطوتها وحركتها كانت شابة أكثر من ما ينبغي لجدة عجوز حتى وإن كانت سعيدة بعودة حفيدها .. وقد أدى محمد المنيع أطيب أدواره على الاطلاق ، هذه الحيوية وهذا التوافق مع الكلمة ، ومع حركة الممثلين الآخرين يدل على مدى الجهـد الذي بذله في تطوير أسلوبه الأدائى ، وحرصه على إنجاح عمل هو أولاً وأخيراً منسوب إلى فرقته ، وقد وضحت موهبـة يعقوب يوسف ، ودوره هنا – الحفيد الشرير – استمرار لدوره الجيد في « شياطين المدرسة » حـــين كان زعيماً للمشاغبين ، ونحن نتوقع له مستقبلا طيباً ، ونأمل أن يكون في أدائه وطبقات صوته وأن يتجنب القالب الواحد أو المتقارب في الشخصيات . ولسنا نشك في أن المسرحية قدمت بفريق متفاهم منسجم ، في إيقاع متوافق وتدريب بالغ الدقة واضح الجهد ، وأن المخرج كان وراء هذه الحرارة في الأداء .

ولقد أجاد الأستاذ البيلي في الديكور ، فكان بسيطاً مقنعاً ، سواء في أجواء الغرابـة وأجواء الألفة ، ولا نلومـه على النقوش والعبارات الأجنبية على الحائط ، فلا يمكن أن يتحمل وزرها وحده ، وإنما يشاركه محول النص والمخرج أيضاً ، من حيث لم يتفقا بطريقة قاطعة على إمكانية انتماء المسرحية ككل إلى البيئة الكويتية .

وقد لعبت الاضاءة – لأول مرة تقريباً – دوراً بنائياً في الاخراج والأداء بعامة ، وبخاصة في الفصل الأول ، أما الحيل المسرحية ودائرة التلفزيون المغلقة .. وما أشبه ذلك ، فاننا نعتقد أن جعبة كرم مطاوع لا يزال فيها الكثير .

وبعد . . فهذه إحدى ايجابيات المعهد العالي للفنون المسرحية الذي قام بالإخراج والديكور ، كما شارك في التمثيل بعدد من تلاميذه ... وتبقى التحية حقاً لفرقـــة المسرح الكويتي ، التي تجاوزت ذاتها ، واستعانت بالخبرات ، فكانت أيضاً كالاشجار التي تموت واقفـــة ، لكنها – هذه المرة – دبت في جذورها الحياة ... فإلى مزيد من الحيـاة .

حفلة على الخازوق
مسرحية رمادية عن الزمن الرمادي

لمدة تقرب من شهر ، شهدت صالة كيفان مهرجاناً مسرحياً ناجحاً أحيته فرقة الخليج العربي المسرحية ، بأداء مسرحية « حفلة على الخازوق » التي ألفها محفوظ عبد الرحمن وأخرجها صقر الرشود ، ومثلها نخبة من ألمع نجوم المسرح في الكويت على رأسهم سعاد عبد الله ومحمد المنصور وابراهيم الصلال وخالد العبيد وغيرهم من الممثلين الأحدث ظهوراً ، ولكنهم أثبتوا جدارة لافتة مثل عبد الله الحبيل ومحمد السريع .

المؤلف والمسرحية

ومؤلف « الحفلة » محفوظ عبد الرحمن معروف ككاتب قصة قصيرة وسيناريست بل يعتبر واحداً من القلائل الذين يجيدون فن السيناريو في العالم العربي ، ولكنه – بالنسبة للتأليف المسرحي – تعتبر هذه محاولته الأولى ، أي أن الكاتب الذي احترف أحتضان أفكار الآخرين ، وتقطيعها إلى مشاهد تمثيلية قرر أن يهتم بأفكاره الخاصة واختار لها القالب المسرحي ، وربما يكون من حقنا أن نلتمس ملامح « الحرفة » السابقة ، أي كتابة

السيناريو في تلك المسرحية ، ولكننا لن نجد لها أثراً وربما يعتبر هذا الجانب السلبي أول ما يوجه إلى حكاية المسرحية من نقد .

وسنحاول الآن التعرف على قصة « الحفلة » ذات الفصول الثلاثة .

تبدأ القصة بحوار بين مدير السجن ومساعده ، ونفهم من هـذا الحوار أن موكب الوالي كان ماراً في احتفال كبير ، وأنـه على الرغم مـن الجهـد الذي بذله مدير السجن في تفريق الزحـام فـإن الوالي لم « يتعطف » عليه بنظرة رضاء ، وهذا الجفاء غير المألوف يقلق المدير بالطبع ، وهنا يهب المساعد إلى معونة رئيسه فيقترح القاء القبض على أي شخص وتقديمه إلى المحاكمة بتهمة التآمر على حياة الوالي ، ولما كانت حياة الإنسان – أي إنسان – أعز ما يحرص عليه ، فمن الطبيعي أن الوالي سينزعج بقدر ما يشعر بأهمية مدير السجن .

ولا يتردد الرجلان في تنفيذ الخطة ، ولكن لسوء حظهما يأتي الصيد المقبوض عليه سليط اللسان غير هياب ، يقرر أنه فعلاً كان يتجول أمام القصر وكان يريـد الوصول إلى الوالي ليقص عليـه رؤيا لاحت له في نومه .. ويحـاول المدير ومساعده ، بوسائل الترغيب والإرهاب الإيحاء إلى الرجل « حسن » بالاعتراف والتسليم بالتهمة ، ولكنه يرفض فيزج به في السجن .

الرؤيا والتأويل

أما الرؤيا التي رآها حسن في منامه فهي أنه كان في أرض واسعة خضراء ، وكان الجو جميلاً وكانت الشمس طالعة والسحاب يتسابق من حولها ، ولكن هذا السحاب لم يكن إلا جراداً نزل على الزرع الاخضر فقضى عليه ، وقضى على البشر ولم يترك الأرض إلا خراباً ، ولذلك استيقظ حسن وهو يصرخ : انقذوا الزرع الاخضر ، وسعى إلى

الوالي ينذره بما رأى في المنام .. وإذن فإن المصادفة لم تكن عشوائية في القبض على حسن ، فهذا مصير متوقع لمن يحاول تقديم النصح المخلص، في ذلك الزمن الرمادي ، كما قالت إحدى الشخصيات إلى والٍ جَمَعَ من حوله أسراب الجراد ، وإن كان هذا الوالي ، وكما سنرى طيب القلب .

حين تظهر هند

وفي الوقت الذي يزج فيـه بحسن في السجن تظهر حسناء لعوب ، قريبة بعيدة ، مطعمة مترفعة ، غنية جداً وتهوى رجلاً ضائعاً ، وتصمم على انقاذه بوسائلها الخاصة ، فلا مجال للقانون والنظام في زمن رمادي اختلطت فيه القيم وضاعت الأصول ، وهكذا تبذل هند الرشوة بسخاء لحارس السجن ليسمح لها بلقاء من اختاره قلبها وراء القضبان ، وحين تتأكد منه بانعدام الجريمة تعرف أن وسائل الدفاع التقليدية لا تستطيع أن تنقذ بريئاً ، وإن غطت جرائم الذئاب ، وسيتأكد لها ذلك حـين تلقى مدير السجن فيؤخذ بجمالها وتزعم له أن السجين أخوها ، أمـــا زوجها فهو خارج البلاد مع الجيش يقاتل ، ومن ثم لا يفكر المدير في الرشوة المالية ، إنه يريد أن ينال نصيبه من هذا الحسن النادر المثال ، وتطيل له هند في حبل الطمع ، فبيتها على ضفة النهر في أقصى المدينة وسط حديقة واسعة ، وموعدنا مساء الخميس على أن يمنح حسن صك البراءة ويغادر السجن يوم الجمعة .

أما ما أضمره المدير بفضل معاونة مساعده فهو أن النساء جميعاً يفقدن أهميتهن بعد أول لقاء ، ولهذا يمكن أن يقضي عندها وقتاً طيباً مساء الخميس ويقدم صاحبها إلى المحاكمـة يوم الجمعة دون أن يهتم لغضبها أو هجرها .

وتخرج هند من عند المدير تنافقه باظهار الشوق إلى لقائه والتلهف ليوم الخميس ، لتقصد من فورهـا مسؤولاً آخر هو « المحتسب » حامي العدالة وحارس الحقوق ، وحين تصارحه بما كان من مدير السجن ، وتستنهضه لحمايتها ، لا يفكر في حقها في العيش بأمان ، ولا في حق صاحبها حسن في البراءة من تهمة لم يرتكبها ، وانما يراها ورقة رابحة في اللعبـة السياسية ، فهذه سقطة من سقطات « ابن نعيمة العوادة » كما ينعت مدير السجن — لا بد أن يحسن استغلالها في تحطيمه ، ولكن مساعده يستوقفه ويحذره ، فخطأ المدير مغفور ، لأنه — عند اللزوم — ينفذ للمحتسب ما يريد ، وقد شغل من أجله جناحاً خاصاً من زنزانات السجن ، أودع فيهـا خصوم المحتسب والذين يقفون في طريق نزواته ، كالذي يغش له الخمر ، أو الذي ضبط بين حريمه !!

وحين يتوقف عقل المحتسب عن التفكير في العدالة ولو تحت دوافع الانتقام ، لا تتوقف شهوته في البحث عن ثغرة يصل منها إلى هـذا الجمال الماثل أمامه . وهنا نعرف أن المحتسب يرتكب نزواتـه في إطار « أبغض الحلال » فله في كل يوم عرس وطلاق ، فلا ضير في أن يتزوج هذه الحسناء يوم الخميس وتطلق يوم الجمعة ، ويكفيها شرفاً أن تعتبر مطلقة المحتسب ، فهذا شرطه للتوسط لإطلاق حسن من سجنه !! وتغادر هند بيت المحتسب إلى مكتب الوزير تشكو اليه جور أعوانه وتطالبه بالإنصاف ، ولأن الوزير مشغول دائمـاً بشراء الجواري الجميلات من ميزانية الدولة فإنه يجد هذه « الحرة » أحلى مذاقاً ، وحين يظهر تأففه من رجاله ويصرخ « هل أتولى كل الأعمال بنفسي ؟ ألا يوجد في هـذا البلد مواطن صالح غيري ؟ » ويتوعد المدير والمحتسب بالعقاب فإن هذه

الثورة من أجل الحق المهدر تأتي مقترنـة بموعد أن يلقاها في بيتهـا مساء الخميس .

صندوق العجب

وهكذا يأتي الخميس وقد أعدت له هند حيلة أعجب – لقد أحضرت نجاراً ووضعت له تصميماً لصندوق ضخم على هيئة خزانـة من أربعة أدوار . وفي مساء الخميس حضروا واحداً وراء الآخر ، وحين يـدق الباب دقات عنيفة ، وتزعم أن زوجهـا المحارب الذي ظنته قتل في المعركة قد عاد فجأة ، وبين الخوف من الموت ، والخوف من الفضيحة يتساقط عظماء المدينة في صناديقهم من أسفل إلى أعلى ، الوزير فالمحتسب ، ثم مدير السجن وفوقهم جميعـاً النجار ، صانع الصندوق الذي لم تخل نفسه من طمع في المرأة الحسناء ، وهكذا تجمعوا في زنزانـة من نوع مختلف لا يدري كل منهم عن الآخر شيئاً . وفي مشهد من أجمل مشاهد المسرحية وأكثرها حياة وجاذبية يكتشف كل واحد شركاءه في سجنه العجيب ، ويضيق بعضهم بانعدام العدالة في التوزيع فكيف يسجن النجار في الصندوق العلوي ويوضع سادة القوم تحتـه بغير ضابط أو نظام ، ويزداد الأمر خطورة وغرابة حين يريد النجار أن يتبول و « الدولة » كلها تحته تصرخ وتخشى الغرق في القذارة ، ولكن اتحاد « الدولة » ضد النجار في لحظة « القرف » لا يلبث أن يتفتت ليتبادلوا التهم بسخرية ، ويحاولوا – بعد التهدئة – إيجاد تفسير يواجهون به الناس والوالي إذا ما تم إنقاذهم .

ويأتي الانقاذ .. أي انقاذ !!

وأخيراً .. تظهر هند ، ولكنها هـذه المرة بصحبة « حسن » وفي رعاية الوالي نفسه الذي جاء ليرى بعينيه جهاز الدولة كاملاً في صندوق ،

ويغضب الوالي على رجاله ولا يسمع لدفاعهم ومحاولتهم تلفيق تهمة التآمر لهند وصاحبها حسن ، ويتوعدهم بالمحاكمة العاجلة والجزاء الرادع ، ويعلن أنه سيختار وزيراً جديداً ، ويبشر بعهد جديد ويبارك علاقـة الحبّ الشريف بين حسن وهند ، وحين يعلن إسم الوزير الجديد ، وهو الحاجب السابق ، يتقدم هذا الحاجب ليتسلم تفويض الوزارة من الوالي ، فنكتشف أنه نفس الشخص الذي لعب دور المساعد لكل الشخصيات السابقة ، فكان مساعد مدير السجن ومساعد المحتسب ومساعد الوزير ، أو وزير الوزير كما دعته المسرحية ، وحين تشاهده هند وهو يستولي – ببراءة – على أخطر مناصب الدولة تشهق صارخة ، دهشة ورعباً وحزناً ، وهنا ينزل الستار الأخير .

التبريزي .. والخازوق

لقد كان « على جناح التبريزي وتابعه قفه » أهم وأنظف عروض الموسم المسرحي الماضي ، ومن الصحيح أن هذا العمل لا ينسب لفرقة الخليج لأن كافة الفرق قد ساهمت في أدائه ، بل إن « قفه » أو « غـــانم الصالح » وهو أبرز ملامحـه على الخشبة من المسرح العربي وليس من مسرح الخليج ، ولكن موهبـة صقر الرشود كانت وراء النجاح الكبير الذي حققه ، كما كان اختيار النص مـــن توفيقـات مسرح الخليج أيضاً ، و « على جنـــاح التبريزي » تمثل كلمة الأمل ، في انتصار الحب والعدالة ولو بكذبة بريئة لم يقصد صاحبها أن يوقع الضرر بأحد غير الجشع والخداع ... أمـــا « الخازوق » فإنها على العكس تماماً ، أعلنت إفلاس الأمل ، فبعد نضال هند المستميت من أجل اعلان براءة شخص بريء بالفعل ونجاحها في ذلك ، لا يلبث المؤلف أن يقول إن هذه التبرئة مسألة شخصية ومجرد ظروف أتيحت لهند بصفة خاصة ، وليست من طبيعـــة النظام الاجتماعي أو السياسي ، ومن ثم لا تزال

الفرصة قائمة للإمساك بالأبرياء والزج بهم في السجون وتلفيق التهم لهم ، ذلك لأن محاولة التغيير التي قام بها الوالي – ومع التسليم بحسن نيته ورغبته في إقرار العدالة – جاءت في الاطار السائد ومن بين رجال تكونت شخصياتهم في ظل تلك الأوضاع المنحرفة التي يرفضها الوالي نفسه .

الكاتب هنا واقعي جداً ، فالنظام لا يثور على نفسه ، وغاية ما يحتمله أن « يغيّر » وأن يأتي هذا التغيير في حدود الإطار السائد ، وهذا أقصى ما يمكن أن يقوم به حين تحسن النوايا .

الشكل .. والمضمون

في عرضنا التحليلي لقصة المسرحية أبرزنا الجوانب الجيدة في الفكرة وأسلوب طرحها ونستكمل رأينا في بعض جوانبها الآن ، فالمسرحية تستوحي – كما هو الحال في التبريزي – الجو العام في قصص الف ليلة، سواء في تطوير « الحدوتة » أو في الألقاب ، وقد أكد المخرج هذا المنحى في اختياره للديكور والملابس وألحان الأغاني الجماعية ، ولكننا لا نرى موهبة « السيناريست » الممتاز واضحة في الفصلين : الأول والثاني ، لقد عرض الفصل الأول جوهر المشكلة وقدم أهم الشخصيات التي تمثل أركانها ، وعرفنا طبائع هذه الشخصيات ممثلة في مدير السجن ، وحين ينتهي الفصل الأول بافتراق هند والمدير على موعد يوم الخميس ، فإن الفصل الثاني سيبدو فيه شيء من التكرار وربما الملل أيضاً ، حين نشاهد نفس الطبائع والأهداف تكرر مرتين مع المحتسب ثم مع الوزير ، فهنا يحس المشاهد أنه أمام عمل قصصي ، هدفه التعريف بالشخصيات واستعراض النماذج البشرية .

وليس عرض المشاهد الحية التي تتصاعد بالصراع في تعارض مستمر يؤدي إلى مواقف جديدة أشد تعقيداً ، وقد فطن المؤلف إلى خطورة هذا الأسلوب على عنصر التشويق فتجنبه في الفصل الأخير ، فقد رأينا الوزير في بيت هند ، جاء لموعده ، ثم – بعد حوار ومعاندة – انتهى إلى أن أخذ مكانه في أسفل الصندوق ، ثم أظلمت الخشبة لحظة وأضيئت لنجد الصندوق مكشوفاً من خلف وفيه « الأربعة » وقد احتل كل منهم طابقاً فلم يكن هناك معنى لنراهم واحداً وراء الآخر يحضرون تتملكهم الرغبة ثم يأخذون مكانهم في الصندوق يلجمهم الخوف .

لقد أوشك الزمام أن يفلت في منتصف الفصل الثاني ، لم يشفع له أن المؤلف حاول أن يحيط كل شخصية بجو مختلف ، فالمحتسب تملكه حمى الزواج وتملك العقارات ، والوزير مشغول بشراء الجواري ، لأن النتيجة واحدة ، فهذه ملامح جزئية لا تنهض شفيعاً لفصل كامل يتوقف فيه نمو الفكرة ، وتعطل الإحساس الدرامي المحتدم ، وسارت « الحدوتة » وحدها تحكي القصة بغير مسرح .

وخلاصة ما نوجهه بين نقد أساسي هنا هو أن أحداث الفصل الثاني وبعض أحداث الفصل الأول ذات طبيعة قصصية ، بعيدة عن البناء المسرحي الأصيل ، فالحدث فيها « يجاور » تاليه ولا يتولد عنه .

المساعد والنجار

إن شخصية المساعد من أهم شخصيات المسرحية ، إنه مخلب القط لكل الطغاة والفاسدين يزين لهم ما يفعلون ، بل يفكر وينفذ ويحتال ليرضيهم وليس لحسابه الخاص ، فهو ليس مجرد إنسان فاسد !! إنه صانع الفساد وأداته والممكّن له في العبث بالناس ، وقد وجدنا دائماً

نفس الشخص يتلون مع كل كبير في الدولة بلونه ، فهو مساعد المدير والمحتسب والوزير ، وهو أداة طيّعة في يد كل منهم ، يسبقه إلى ما يريد ، وهو أخيراً : الحاجب الذي سيصير وزيراً ، هـذا كله طيب – فنياً – بل هو الذي منح المسرحية مغزاهـا النهائي ، وحدد ملامح الأحداث الماضية كلها وجعلنـا نعيد النظر في مفهومهـا أو الغاية منها .

ولكن شخصية في هذه الأهمية وهذا الخطر كانت تحتاج إلى معالجة فنيـة أشد مكراً . فقد كانت مسطحة ، فيها كثير من السذاجـة ، مجرد موظف مطيع لرئيسه مع بعض الملق والمسايرة ، وليس هذا المسلك أهم معالم الشخيصة من هذا الصنف ، صحيح أنهـا لا تحب الأضواء ، وتفضل أن تبقى وراء مركز الصدارة مباشرة ، ولكنها تفعل ذلك من موقف الخبث والدهـاء الذي يجعلهـا المحرك الحقيقي لكل شيء والجاني الحقيقي لكل الثمار ولكنها لا تتحمل مسؤولية الأخطاء . ومن الصحيح أن ترشيح نفس الشخص لمنصب الوزارة يضع هذه الشخصية في إطارهـا الواجب ، ولكن من الصحيح أيضاً أنّ النهاية لم تكن صادرة عن تدابيرها الخاصة وما يجب أن تتسلح به من مكر ودهاء .

ففي شخصية « المساعد » سطر ناقص هو مفتاح الشخصيـة الحقيقي وسر المسرحية كلها ، هو أن تكون من قوة الدهاء ودقة التوقع بحيث تسوق سائر الشخصيات والأحداث إلى المصير المرسوم ، لتجني وحدها الثمار ، ترفرف فوق رأسها رايات البراءة والإنقاذ !!

ويأتي وضع النجار في الصندوق بمثابة « هفوة » أخرى للمؤلف وهي هفوة خطيرة بالنسبة للمعنى الكلي للمسرحيـة ، فلا شك أن إدانة

الإرهاب والفساد هدف أساسي للمسرحية واختياره للعناصر التي تمثل هذا الإرهاب يوضح مراده ، ولكننا نكتشف أن النجار – يمكن أن يكون ممثلاً للشعب أو للطبقات الدنيا – لم يختلف عن الفساد الأرستقراطي ، فهو أيضاً قد اشتهى الحسناء الجميلة ، وأراد أن يتقاضى ثمن الصندوق ليلة غرام حرام ... وهنا تصير الادانة لكل الناس ، للعصر بكامله ... فهل أراد المؤلف ذلك ؟؟

الرشود والتبريزي

لقد قدم صقر الرشود في التبريزي محاولة ناجحة ، بأسلوب الاخراج وبالملح التعبيرية الكويتية التي أضافها إلى النص الفصيح ، ولكننا لا نريد أن يظل أسيراً لتلك التجربة الناجحة فيظل يدور في فلكها ، ولسنا هنا نعترض على العبارات الكويتية العامية التي طعمت الأسلوب الفصيح ، على العكس ، إنها من أجمل ملامحه ، ومنحته قدراً من الواقعية والتلقائية المحببة ، سواء كانت من وضع المخرج أو من إضافة الممثلين في لحظة الأداء ، ولكي نحدد ما نريد فإننا لا نجد معنى أو إضافة للأغاني التي مهدت وعلقت على كل مشهد ، قد تكون الأغاني جميلة في ذاتها وألحانها ، ولكن هذه الجماعات الداخلة الخارجة ليست البديل للكورس القديم ، وكان إقحامها يحتاج إلى مواقع أكثر تأثيراً على الخشبة ، وأكثر مساهمة في منح الحركة والحياة للمشاهد ذات الطابع القصصي ، فهذه المجموعات أكدت الطابع القصصي للفصل الثاني الذي يفتقد الحركة أصلاً ، وكذلك ، لا نجد دافعاً فنياً مقنعاً للأخذ – والإصرار – بأسلوب الستارة المفتوحة ، فما دام العرض لا يستمر في تحطيم الوهم المسرحي ومخاطبة الجماهير مباشرة ، فان الإصرار على مواجهة الديكورات من أول لحظة لا يعني شيئاً من الناحية الفنية .

وبعد ..

فلا نريد أن تكون آخر كلماتنا خدوشاً على وجه جميل ، وعرض مسرحي نظيف صنعه المؤلف والمخرج وساهم فيه الممثلون بنصيب كبير يجعل من حق الجميع أن توجه اليهم التحية والتقدير[1] .

(١) عرضت هذه المسرحية في القاهرة ، كما عرضت في مهرجان دمشق المسرحي بعد عرضها في الكويت بعام كامل ، وقد عدلت بما يتوافق وما وجهنا اليها من نقد ، فاستغنى عن الأغاني ، وأدمج الفصلان الثاني والثالث في فصل واحـــد ، وهذا التركيز هو الذي يخفف من طبيعة التركيب الروائي أو القصصي ويزكي الحس والتأثـــير الدرامي . ونحن لم نشاهد المسرحية بعد تعديلها ولكننا نرجح انها بهذا التعديل اصبحت اقوى فنياً ، واكثر تماسكاً ، كما سلم لها مغزاها السياسي الذي كان سبب شهرتها منذ البداية .

مغامرة رأس المملوك
التحوير والتسيير بين الأصل والصورة

يستطيع المتتبع لحركة المسرح في الكويت أن يلحظ تغيراً واضحاً في هذا الموسم عن أي موسم مسرحي سبق ، ليس في هـذا التنافس الواضح بـين الفرق الأهلية والذي ارتفعت درجته أحياناً حتى جاوز – أو كاد – القدر المقبول في مجال الفن ، وأساسه النزعـة الإنسانية وعمق العاطفة ، وإنمـا في المستوى الجيد الذي بلغته بعض العروض ، ونذكر هنا « السدرة » التي افتتح بها المسرح الكويتي موسمه الجديد ، ثم هذه المسرحية « مغامرة رأس المملوك » التي افتتح بهـا المسرح الشعبي عروضه لهذا الموسم .

وإذا كانت السدرة قد أعادت المسرح الكويتي إلى الضوء بعد سنوات من الموت الحقيقي ، فالأمر يختلف مع المسرح الشعبي ، لأن له رصيده الذي لا يسهل تجاهله ، من الأعمال الفكاهية الشعبيـة ، التي ضمنت له دائماً إقبال قطاعـات ضخمة من الجماهير ، ولكن هذه المسرحية تعتبر « نقلة » لمستوى آخر من الأداء الفني ، ومن اختيار النصوص ، ومن

الإخراج أيضاً ، بل أساساً . وهذا كله يثير العديد من قضايا المسرح وأسباب ركوده في الكويت . ووسائل النهوض به ، وهذا مـا سنعنى به مع عنايتنا بهذه المسرحية الجديدة .

رأس المملوك

ومؤلف هـذه المسرحية الكاتب والمخرج المسرحي السوري سعد الله ونوس ، الذي يعتبر في طليعة الكتاب هناك ، وهذه المسرحية ـ كأكثر الأعمال ذات المضمون الحضاري السياسي ـ لا تحب أن تهجم على الموضوع بطريقة مباشرة ، وإنما تلجأ إلى التاريخ ، تبحث فيـه عن العبرة ، وكأنها تريد أن تقول صراحة : « ما أشبه الليلة بالبارحة » ، وقـد أضاف المخرج من فنه وإبداعه ما حدد هـذا البعد الجديد وأبرزه من حيز الاستنتاج إلى مستوى التنظير والربط المباشر .

والحادثة الرئيسية التي تقوم عليها المسرحية مثيرة وبسيطة معـاً ، وهذا يعني أنها موافقة لبناء عمل فني جيد ، من الناحية الفكرية يمكن تجريده في عبـارة محددة ، ومن الناحية الفنية ينطوي على التشويق وإثارة الدهشة وتحريك العقل .

يختار المؤلف فترة زمنية اتسمت بالشقاق في داخل السلطة الحاكمة.. فقد دب الخلاف بين السلطان والوزير ، فراح كل منهما يبحث عن حليف أو نصير . وأراد الوزير أن يستعين بحلفائه من الفرنجة فرغب في أن يرسل اليهم رسالة ، ولكن الخليفة تمكن بأعوانـه من اغلاق الأبواب وحصر الوزير في مدينة قرطبة ، وصار التفتيش الدقيق يلاحق أي عابر من المدينة أو اليها . وهنـا يتقدم المملوك « ضاحي » الى الوزير باقتراح غريب ، أن يحلق رأسه ويكتب عليها الرسالة ، ثم ينتظر حتى ينبت شعره ومن ثم يغـادر المدينة برسالة موثقة لا يمكن العثور عليها !!

وبهذه الحيلة نال المملوك اعجاب الوزير ، وثروة تنتظره فور عودته . وضاحي في ذلك مثال الانتهازي ، الذي لا يعنيه معنى الصراع بين الخليفة والوزير ، ولا هدفه أو نتيجته فآماله محصورة في منافعه الخاصة بالزواج والثروة دون ارتباط بالضياع الذي تعيشه المدينة ، والمستقبل الغامض الذي ينتظرها ، والبؤس الذي يعيشه شعبها . وهكذا ينطلق بالرسالة المسجلة بين جذور شعره ، حتى يبلغها إلى ملك الفرنجة ، الذي يتولى قتله ، حسب ما جاء بآخر سطر في الرسالة ، حتى يبقى أمرها سراً !!

هذا هو جوهر « الحادثة المسرحية » ولها سوابق وأشباه في بعض أحداث التاريخ وبعض الأعمال الفنية ، مثل ما عرف بصحيفة المتلمس، الذي حمل رسالة تأمر بقتله ، وجهها عمرو بن هند إلى عامله بالبحرين، ولكنه شك في الأمر فنجا ، واستمر طرفة بن العبد طمعاً في العطية ، فكانت حياته ثمن طمعه ، وهناك أيضاً مسرحية حكاية فاسكو ، لجورج شحادة ، وهي عن الرجل الوديع إلى درجة تقترب من البلاهة يحمل رسالة نجدة وهو لا يدري بحجم ما يفعل ولكن هذا لن يكون اعفاءً له من تحمل نصيبه من ويلات الحرب ، فهي لا تصيب المقاتلين دون غيرهم ، بل قد تصيب القاعدين والمتخاذلين والمسالمين واللاعبين على الحبلين بأكثر مما تصيب الذي انحاز صراحة ، واتخذ موقعاً واضحاً . وقد مزج « وَنّوس » هذين المعنيين مزجاً طيباً ، فمنح حكاية المسرحية قدراً من التماسك والمفاجأة وامتداد الفكرة . وقولنا هذا لا يعني أن الكاتب قام بعملية تلفيق ، فالمسرحية مستقلة بفكرتها إلى حد كبير كما سنرى ، لكنها في جوهرها ترتكز على هاتين الدعامتين ، وقد عمل المؤلف على توسيع (أرضية) المسرحية فوفق أحياناً ، ولم يحالفه التوفيق أحياناً .

لقد وفق ونوس في اختيار التاريخ العربي بيئة لمسرحيته ، للمعنى الذي ألمحنا اليـــه وتجنب إثارة الحزازات الاقليمية التي – مع الأسف الشديد – صارت آفـة عصرنا الراهن ، ولقد وفق كثيراً في اختيار الأندلس[1] – أول الفراديس العربية المفقودة وأكبر فاجعة تاريخيـــة أصيبت بها أمتنا العربية وعقيدتنا الاسلامية ، ووفق حين اختـــار (قرطبة) مهداً لأحداث مسرحيته ، فهذه المدينة قمة زهو الحضارة العربية في الأندلس ، ومن المعروف أنها سقطت بغـــير قتال تقريباً ، كان سكانها مشغولين بأنفسهم وفقدوا غريزة الدفـاع تماماً ، فراحوا كما راحت مدينتهم دون مقابل مهما هان . وقد حاول الكاتب أن يسبغ على مسرحيته النابعة عن حادثة فردية إطاراً جماعياً يتحمل المضمون السياسي الذي يسعى إلى ابرازه ... فمدينة قرطبة تنقسم إلى حكام يتصارعون على السلطة والثروة وجماهير محكومة بالعنف ، تسقط ضحية هذا الصراع دون أن تعرف دوافعه أو تتحكم في نتائجه ، أما هذه الجماهير فتنقسم إلى قطاع ضخم من المسحوقين بالظلم المهددين بالجوع ، وهؤلاء لا يعنيهم الصراع في شيء ، و« الرغيف » هو مطلبهم الوحيد ، وهناك كثير من الانتهازيين ، من أمثال « ضاحي » الذين يعيشون على هامش المعركة ، لا تعنيهم في ذاتها إلا بمقدار ما يجنون من ثمارها ، وهناك قلة – مثّلها شخص واحد – تملك الوعي والوضوح ، وترى أن عبودية الرغيف ليست هي الطريق إلى السلامـــة ، وتتضح بالتجمع والتوحد وتحديد الهدف ، ولكن نداءها يضيع في صرخـات الجوع والخوف ،

---

[1] هذه هفوة قومية وقع فيها ونوس ، فأحداث الأصل المنشور تجري في بغداد ، والوزير الخائن هو ابن العلقمي ، الوزير الشيعي الممهد لدخـول التتار إلى بغداد . وقد احسنت فرقـــة المسرح الشعبي الكويتية حين نقلت الحدث إلى الأندلس (قرطبة) وإن احتفظت باسم الوزير كما هو !!

وحين تسقط قرطبة في النهاية فان العقوبة تعم الجميع ، والهزيمة تغمر كل شيء .

وقد نأخذ على قطاع الباحثين عن الخبز والأمان ، وهو القطاع الأكبر ، تكرار أقواله وتعدد ظهوره لنفس الغاية ودون حاجة ملحة بما يمكن أن يعتبر تطويلاً يدفع إلى الملل ، حتى وان قصد بهذا التطويل تأكيد حالة البؤس المادي والنفسي التي تعيشها المدينة ، ويتضاعف الإحساس ببطء الحركة عند انتشار الضائعين على المسرح ، في الفصل الثاني خاصة ، بعد أن تحددت ملامح حيلة المملوك ومغامرته وصارت – وحدها تقريباً – تجذب اهتمام المشاهد ، ويتركز فيها المعنى العام للعمل المسرحي كله ، حتى وان لم يشأ المؤلف ذلك . وهذا يعني – من وجه آخر – انعدام التوازن والتناسب في توزيع مراحل الفكرة على مراحل الحكاية المسرحية .

ثم اننا نتساءل – وهذا مأخذ آخر على الفكرة الى جانب ما قلناه على الصياغة – لماذا كان قطاع المغلوبين على أمرهم ، والشخص الذي يمثل الوعي والإحساس بالخطر من بين أفراد الشعب ، في حين ظل الانتهازي وحده من مماليك الوزير ؟!! لا نظن أن الكاتب رمى الى تنزيه الشعب عن الانتهازية ، فهي لا تنفك عن السلبية ، أو لنقل ان السلبية صانعة الانتهازية ، ان مغامرة « ضاحي » توشك أن تصير مشكلة شخصية شاهدت عصور المماليك والأغوات الكثير من أمثالها ، وكانت تفشل أحياناً فتؤدي الى مصرع صاحبها ، وكانت تنجح أحياناً فيتحول المملوك الى سلطان أو قائد ، دون أن يؤدي ذلك الى تغير في وزن الدولة أو صراعها مع أعدائها .. ومن ثم فإننا كنا نفضل لو أن « ضاحي » كان رجلاً من عامة الشعب ، وليس مملوكاً ، هو بطبيعة

علاقاته مغامر ونهّاز فرص ، وليست له علاقة حميمة بالمكان أو بالناس حتى نتوقع منه غير هذا السلوك .

الشكل الفني

لم يكن من المستطاع اضفاء مضمون أكثر شمولاً وعمقاً يتجاوز قدرة الحكاية الفردية للمملوك الانتهازي ، الذي أودت به انتهازيته في إطار الشكل القديم للقصة وتطورها التقليدي ، وقد جاء تطوير الشكل رائعاً حقاً بل لعله نقطة الضوء الأساسية في هذا العمل المسرحي ، وذلك أن المؤلف جعل المشكلة ، بل قضية قرطبة كلهـا تجري في مقهى شعبي ، فحقق كثيراً من قيمة فنية وفكرية ، وليس يعنينا كثيراً أن المؤلف حقق دعوة حديثة الى اسقاط الحائط الرابع ودمج الخشبة مع الصالة في نوع من الالتحام الفكري ، واسقاط الوهم بتذكير المشاهدين أن ما يرونه انما هو مجرد تمثيل ، وليس بديلاً للحياة ، ان هذه الدعوة لم تعد جديدة بالنسبة للمسرح العربي ، كما أنها ليست جديدة بالنسبة المسرح الكويتي أيضاً ، واذا لم يكن المؤلف الكويتي قـد اقتنصها فكراً وفلسفة فإن صقر الرشود قد حققها في تجارب عديدة متنوعة بالنسبة للاخراج المسرحي، ولكن الذي صنعه ونوس وتجاوز به التجارب السابقة هو افادتـه من المقهى كموروث شعبي شديد العراقة والتأثير ، فحقق بذلك ما دعا اليه أو أكثر ما دعا اليه توفيق الحكيم في كتابه « قالبنا المسرحي » مستفيداً من فلسفة اسقاط الحائط الرابـع ، ومؤصلاً لها على أسس تراثية عربية ، ولكن توفيق الحكيم لم يضع نظريته موضع التطبيق ، فلم يظهر المقهى أو السامر كمسرح أو إطار لأي من أعماله ، إلى أن جـــاء ونوس فحقق دعوة الحكيم عملياً ، وقد كان ذلك في خدمة الفكرة بطريقة رائعة حقاً ،

فالمقهى ليس اضفاء لأرضية جديدة أو تلويناً في مصادر الجذب والتشويق وحسب ، ولكنه تأكيد للمنطلق إذ أننا من خلال تعليقات رواد المقهى على الأحداث التي تجري في العصر القديم ، بل وتداخل البعدين أحياناً.. البعد التاريخي والبعد المعاصر ، يؤكد الكاتب رؤيته للتاريخ العربي ، وتفسيره لأزمتنا القومية المعاصرة .

فرواد المقهى لهم همومهم ومشكلاتهم الواقعيـة التي يعيشونها ابتداء بمن يحاول اصطياد كوب مجانية من الشاي ، ومن يتاجر في الأسهم أو في شهادات الميلاد ، ولكنهم سيختلفون في تقييم محاولة المملوك ، وفي الحكم على مواقف أهل قرطبة ، وفي تصنيف الخلاف بين الوزير والخليفة ووسائل علاجه ، سيختلف المعاصرون « رواد المقهى » كما اختلف القدماء « أهل قرطبة » تماماً أو تقريباً ، وهـذا يعني أن المشكلة التي أضاعت قرطبة ومجموع عوامل الإحباط والسلبية التي كانت سائدة ، لا تزال تعمل عملها إلى اليوم ، ولا تزال تؤدي إلى ذات النتائج ، لأننا – رواد المقهى – لا نزال نقف منها نفس المواقف !!

ومن المؤسف حقاً ان النص الأصلي للمسرحية لم ينشر بطريقة علمية موثقة لتتاح لنا فرصة التعرف على الأصل كما صنعه المؤلف ، والنص المتوفر لنا هو الذي اعتمد عليه المسرح الشعبي في عرضه ، وبعد أن غير وبدل في الأسمـــاء . وفي حوار المقهى ، وبخاصة ما يمس لهجة الشخصيات ، فعلى حين كان المستوى التاريخي للأحداث يجري بعربيـة مبسطة ، فان المستوى المعاصر كان يجري في مقهى كويتي ، وأشخاصه يتحدثون اللهجـة الكويتية ، ولقد أضفى ذلك على المسرحيـة طابعاً واقعياً ، وجعلها أكثر تقبلاً لدى الجمهور ، فضلاً عن أن اللهجة واللغة

– أي فكرة المستويين في التعبير – تحولت وربما دون قصد ، إلى وسيلة من وسائل اسقاط الحائط الرابع من جانب ، وصارت جسراً ممتداً يربط الحدث التاريخي بامتداده المعاصر ، وهنا سنذكر فضل صقر الرشود مرة أخرى ، فهو صاحب المحاولة الأولى في مجال المزج اللغوي، وبعثرة المُلح باللهجة الكويتية في سياق الجملة الفصيحة ، مما يقلل من درجة التصنيع وببث الحيوية في العمل الفني ، وذلك حين قدم عمله الرائد « على جناح التبريزي » على خشبة المسرح بأداء كويتي .

الاخراج :

ولقد أكدت هذه المسرحية في أداء المسرح الشعبي لها ، أهمية دور المخرج في تدريب الممثل واكتشاف مواهبه المختفية ، ولقد وضح ذلك من قبل في مسرحية « السدرة » حين اكتشف كرم مطاوع إمكانيات ظلت مطمورة أكثر من عشر سنوات في ممثلين مجيدين لكن جمهورهم لا يعرف لهم دوراً بارزاً يذكرهم به ، لكنهم سرعان ما يعرفون بـ« السدرة » وأنها كانت بدايتهم الحقيقية ، ولقد قام أحمد عبد الحليم بالدور نفسه مع فرقة المسرح الشعبي ، سنتجاوز عن أحمد الصالح ، فهو فنان قدير ، وله تاريخه الحافل بالأدوار الناجحة ، وشخصيته المميزة ولكنني أشير بصفة خاصة إلى جاسم النبهان الذي قام بدور المملوك (ضاحي) ، فطالما قرأنا اسمه في كتيبات المسرح الشعبي دون أن نذكر وجهه أو أسلوب أدائه أو دوراً تفوق فيه ، لكنه سيبقى مع (المملوك) في درجة من الوضوح عالية ، وبصفة عامة ، فقد كان الأداء الجيد والحكومة المتقنة البعيدة عن المبالغة ، النابعة من توافق الإيقاع مع اطراد الأحداث ، حسنة

من حسنات الاستعانة بأحمد عبد الحليم ، وهو استاذ وله أصالته ووراءه تجارب حافلة .

وأحسب أن توفقنا لنجاحين متتاليين في السدرة ثم رأس المملوك ، من فرقتين لم يتحقق لهما من قبل هذا القدر من الاتقان الفني ، لا بد أن يغرينا بالمطالبة بالمزيد ، وأن نعترف بأن الحركة المسرحية في الكويت قد جاوزت دور الانطواء على الذات بدعوى حماية الشخصية وتشجيع الفنان المحلي ، فقد ثبت بالتجربة أنــه لا خوف على الفنان المحلي من مشاركة الفنان غير المحلي ، بل لقد ثبت العكس ، لقد استطاع الفنان غير المحلي أن يستخرج مـــن فنانينا إمكانيات وقدرات ظلت مطمورة بدوافع ، وتحت إلحاحات ليست مـن الفن في شيء .. بل ليست من الصدق في شيء .

ولقد شارك أحمد عبد الحليم في تأليف النص ، أو تحديده وتوضيح رموزه حين أضاف إلى المسرح بُعداً ثالثاً ، غير البعد التاريخي في قرطبة ، والبعــد المعاصر في المقهى ، وذلك حين وضع في خلفية المسرح بعض الشرائح الملونة « سلايد » لمناظر وصور أكثرها للاجئين والنازحين من أبناء فلسطين وضحايا الغــــدر الصهيوني وبعضها عناوين صحف وصور لأحداث لبنان . وكانت هذه الشرائح – في مجموعها – موافقة للحدث التاريخي ، ولكن المقهى ظل بعيداً عنهـا بصفة عامة ، ولسنا ندري هل غاب هذا عن المخرج حين ركز اهتمامه على البعد التاريخي وحده ، أو انه عمد إلى ذلك رامزاً إلى تلهي الجماهير عن حقائق ما يجري ، وقدرتها على أن ترى البعيد وتشارك فيه بالكلام دون أن ترى القريب وتشارك فيه بالفعل !! ومهما يكن من أمر فقد أدت هـــذه الشرائح وظيفتها الفنية بنجاح ، حين ساعدت على تكثيف الحركة على المسرح ،

وبخاصة في بعض المشاهد التي يسيطر عليهـا « الديالوج » مثل انطلاق (ضاحي) إلى بلاد الفرنجة ووصفه للرحلة ولآماله المعلقة عليها ، وحين ساعدت المُشاهد على اكتشاف الواقع وإبراز ملامحه مـــن خلال الجو التاريخي والأحداث القديمة ، فكم كان الأمر فاجعاً ، ومبهراً معاً حين ظهرت صورة كتب عليها « اسرائيل دخلت طرفـاً في حرب لبنان » حـــين زحف الفرنجة نحو قرطبة ، وأصبح سقوطها أمراً مؤكداً !! ولكن – من الناحية البصرية – تحتاج هذه الشرائح إلى قدر من العناية تحسباً لتباعد المواقع في الصالة والمقاعد العالية . ولقد أدى علي الزفتاوي دور الوزير العلقمي بكثير من النجاح ، ولكنه لم يستطع أن يبلغ منزلته في أدائه لدور ملك الفرنجة (منكتم بن داود) فلقد أخفق علي الزفتاوي في تغيير درجة صوته بحيث نشعر بأننا أمام شخص آخر ، كما أن تغيير لون الشعر أو غطاء الرأس لم يكن كافياً لتأكيد الفرق بين الوزير والملك فظللنا نتعرف على نفس الشخص ، وكان ينبغي على الماكيير أن يبذل جهداً أكثر ، أو أن يرفض المخرج اسناد دورين لشخص واحد ، عاش دوره الثاني بأداء دوره الأول حركة وصوتاً !! ولعل المخرج أراد أن يقول شيئاً من خلال عمله هذا ، هو أنه لا فرق بين الوزير العربي الخائن وملك الفرنجـــة ، فهما في الحقيقة شخص واحد !! لا مانع بالطبع ، ولكن المسألة كان ينبغي أن تتجاوز مجرد اسناد الدور إلى ترتيب الحوار .

أما الديكور فقد قام بوظيفته المرجوة في بساطة متناهية ، كانت خلفية المشاهد التاريخية سوداء جرداء غالباً ، فالأحداث لا تختلف عن ذلك كثيراً ، فكأن المشاهد لوحـات من فن السلويت ، وهـذا يعين المتفرج على تجاوز الواقع التاريخي إلى التجريد الفكري ، ومن ثم تظل

الحياة الحقيقية على المسرح مركزة في مشاهد المقهى ، ولذلك كان الماضي في خدمة الحاضر ، والتاريخ في خدمة ما نعيشه الآن من أحداث ، دون العكس ، وهذا هو ما هدف اليه المؤلف من البداية .

وبعد ... فاننا نستطيع أن نضيف نجاح هذه المسرحية إلى حسنات المعهد العالي للفنون المسرحية ، وانفتاحه على الحركة الفنية واندماجه بها وعدم تقوقعه داخل جدرانه واهتمامه بالتعليم فقط ، فللفن جانبه النظري ، كما أن له جانب الموهبة ، وجانب الممارسة وهما لا يقلان أهمية عن التعليم ، بل إن مواجهة الجمهور تبدو ضرورية في مراحل التعليم ذاتها ، حتى يعرف الفنان الناشىء طبيعة الأرض التي يتحرك في اطارها ، وحتى يعرف الأستاذ طبيعة المجتمع الذي يعمل على انعاشه وتكوينه فنياً ، فكل الأنهار تجري إلى البحر ، وينبغي أن يكون نجاح وتقدم الفن المسرحي في الكويت هو الهدف النهائي لأي عمل مخلص ، وأعتقد أن مغامرة رأس المملوك عمل جيد ، وعمل مخلص في الوقت ذاته .



مسرحيتان : الثالث وعشاق حبيبة
رحلة البحث عن دكتاتور

الكاتب والمحاولة :

كتب حسن يعقوب العلي مسرحية قصيرة – من فصل واحد – نال بها جائزة وزارة الشؤون لأحسن مسرحية من فصل واحد ، وكان ذلك من نحو اثنى عشر عاماً ، وكانت المسرحية تستلهم إطار الحكاية الشعبية ، ثم تتجه إلى الموازنة واصطياد المفارقات . كانت عن بحار كويتي شارك في رحلة سفر إلى شواطىء افريقية ، وهناك ضل طريقه عن رفاقه الذين ظنوا موته أو غرقه ، في حين أنه فقد الذاكرة لهول صدمة تعرض لها ، فظل في تلك المدينة النائية نحو عشرين عاماً ، ثم ساقه الزمن إلى موطنه وأهله ، فرأى من تبدل الحال ما جعله يمعن في غيبوبته أو فقدان ذاكرته !!

تلك كانت البداية البعيدة لهذا الكاتب المسرحي ، الذي نشاهد له في هذا الموسم مسرحية « عشاق حبيبة » التي قدمها المسرح العربي . وهي محاولته الثانية في مجال المسرحيات المعروضة ، بعد مسرحية « الثالث » التي

شاهدناها في العام الماضي ، وهي المحاولة الثالثـة إذا احتسبنا « العقل في اجازة » تلك التي نال بها جائزة الشؤون . ومهما يكن من أمر فإن الكتابة للمسرح ليست كل عدة هذا المؤلف الجديد ، والفجوة الزمنية الواسعة بين المحاولة الأولى والمحاولة الثانية مملوءة بالخبرات المتنوعة ، فقد ظل سبع سنوات متصلة يحرر باب النقد الفني في بعض المجلات الاسبوعية ومن ثم فقد تابع عن كثب مشكلات الحركة المسرحية في الكويت ، ووقف على أدوائها الحقيقية ، وكان لنا معه حوار في بعض شئونها تجد منه طرفاً في غير هـذا المكان ، وبصفة عامة فانه كان يتسم بعطف واضح على المحاولة الكويتية في مجـــال المسرح ، ويبادر إلى التشجيع وتلمس الأعذار ، ليس من موقف التفريط في القيم الفنية ، ولكن من موقف التقدير لحداثة التجربة ، والإقرار بنسبية الخبرة ، وحق الرواد في التشجيع ..

كما أنه شارك في لجنة النصوص الدرامية بالتلفزيون ، فكانت هـذه المشاركة وجهاً آخر من أوجه درايته العملية للفن ، واحساسه العميق بموضوع الألم فيه . ثم كان أن تحول معهد الدراسات المسرحية من معهد متوسط إلى معهد عال يمنح درجة البكالوريوس ، فانتظم فيه العلي غير متهيب مما نال من شهرة في مجال الكتابة النقدية ، وهكذا صار بعـد أربع سنوات من الدراسة أول معيد بالمعهد من خريجيه ، بعد أن نال درجة ممتازة من شعبة النقد والأدب المسرحي . هذا فضلاً عن عضويته بالمسرح العربي ، وممارسته لأكثر جوانب العرض المسرحي ، من إدارة الفرقة إلى المساعدة في الاخراج ، والقيـــام ببعض الأدوار الصغيرة ، ورياسة مجلس الادارة .

ونحن نذكر هذه « الخصوصيات » عن مؤلف : « الثالث » و« عشاق حبيبة » لأنها تخرج عن نطاق شخصه إلى نطاق علاقته المباشرة بالفن المسرحي ، وستكون هذه الخبرات المتنوعة السند الحق لما نلاحظ من

ذكاء الصنعة وسلامة الموهبة وجدية الممارسة ، حتى يمكن أن نقول دون مبالغة إن الحركة المسرحية في الكويت ، بجهود هـــذا المؤلف الشاب تدخل دوراً جديداً ، أو تنتقل الى مرحلة جديدة ، هي مرحلة الكاتب المثقف الجاد ، الذي يستطيع أن يكتب مسرحية ممتعة حين تقرأ ، وهي ليست أقل امتاعاً حين تقدم على المسرح لعامة المشاهدين . ولا يهدف هذا « الأمـــل » إلى انتقاص جهود سابقيه من مؤلفي المسرحية الكويتية ، فجهودهم يقربها هذا النتاج المتتابع عبر عشرين عاماً ، وهو جهاد متنوع ، استطاع أن يعالج بكثير من الحيوية والصراحة المشكلات المرحلية ذات الطابع الاجتماعي بصفة خاصة . أما ما اضافه هذا الكاتب ولم يسبق اليه — على مستوى الحركة المسرحية في الكويت — فانه أول من ألف المسرحية بالعربية الفصحى ، ولسنا بغفل عن وجود محاولات سابقـــة ، مثـــل : « مهزلة في مهزلة » التي اقترح فكرتها حمد الرجيب ونظمهـــا الشاعر احمد العدواني منذ أكثر من ربع قرن ، و« خروف نيام نيـــام » التي كتبها حمد الرجيب ونشرت في فصول متتابعة بمجلة البعثة منذ ربع قرن أيضاً ، ثم نقطع مساحة زمنية هائلة يرتمي المسرح الكويتي فيها ، في وهـــدة الارتجال ، وهو قريب من الابتذال الفني ، وإن تعلق بالجديـة في توجيـــه الانتقاد ولم يكن أمـــام متعلمي الكويت غير اللجوء إلى المسرحيات المؤلفة أو المترجمة خارج الكويت ، مثل مسرحيات شوقي وبعض الأعمال العالمية ، وهذا لا اعتراض عليه ، ولكنه قـــد يؤدي إلى وجود « فن مسرحي كويتي » ، ويمطل ميلاد « الأدب المسرحي الكويتي » ، ومحـــاولة العدواني في مستوى النصوص المدرسية ، ومحاولة الرجيب مهوشة ضائعة المعالم ، فضلاً عن أنها لم تعرض أصلاً ، ويلحق بهذين العملين مسرحية « مدينة بلا عقول » التي كتبها سليمان الحزامي ، وقد نشرت في كتاب

وهي على قدر من الجدية وصدق المحاولة ، ولكنها إلى الآن لم تعرض ، كما بقيت محاولة وحيدة معزولة بالنسبة لمؤلفها .

وقد نشرت : « عشت وشفت » و« دقت الساعة » في كتاب واحد، بلغة عربية ، ولكن سعد الفرج ألفها بالعامية ، وبهذه العامية عرضتنا على الجمهور ، بل لعلها سبب من أسباب نجاحها ، الذي تخلف عنها إلى حد كبير حين نقلتا إلى العربية المتفاصحة . وهذا يعني – على أية حال – أننا لا نقف موقفاً جامداً بالنسبة لقضية اللغة في المسرح ، نحن نراها أداة من أدوات التوصيل ، وليست غاية في ذاتها ، وهذه الأداة ينبغي أن تتوافق والموضوع والشخصيات وكافة مكونات العمل الفني . ومن هنا كان حكمنا بتفوق الصيغة العامية التي كتبها سعد الفرج بقلمه، على الصيغة المفصحة التي لم تسلم من الافتعال ، وهذا المصير الذي انتهت اليه صياغة مسرحيات سعد الفرج يأخذ اتجاهاً عكسياً لمسار مسرحية كتبها المخرج صقر الرشود سنة ١٩٦٢ باللغة العربية تحت عنوان « المخلب الكبير » وهي لم تمثل في صيغتها المنشورة ، وقد عاد اليها مؤلفها بعد عامين ، وشطرها إلى مسرحيتين بالعامية ، وهي تحمل قابلية الانشطار في شكلها الأول ، ومثلت بالفعل باسم : « المخلب الكبير » و« الطين ».. وأيضاً ، فان هاتين المسرحيتين أكثر تماسكاً وأرقى صياغة وأقرب إلى لغة المسرح .

هكذا .. يمكن اعتبار مسرحيتي : الثالث ، وعشاق حبيبة .. بداية مسرحيتنا حسن يعقوب تجـــاوزتا مراحل التثبيط ، فهما بعربيـــة غير جافية ، سهلة ميسورة يمكن تلقيهـــا للمشاهد العادي وقد عرضتا بالفعل وثبتت صلاحيتهما للعرض ، بل ان « شفرة المسرح » واضحة فيهما بشكل لافت ، رغم بعض المظاهر السلبية . وهذا مـــا سيكون محل عنايتنا بشيء من التفصيل ، ولكننا نسجل الآن أن المسرح الفصيح قد بدأ ،

وبدأ معــه الأدب المسرحي في الكويت ، ولعل هذه البشائر المبكّرة أن تكون مقدمات لجهد مستمر ، يؤصل هذا الاتجاه وينميه .

الثالث :

وسرّ التسمية نجـده في حوار المسرحية وإن ظل غامضاً ، عندما اقتحم الوالي مقهى أبي الحسن ، وسأله : هل أنت أبو الحسن المغفل ؟ قال : كلا يا مولاي . أبو الحسن المغفل صاحب حكاية . وأنا صاحب مقهى. وأصرّ الوالي : بل أنت أبو الحسن المغفل . فعاد صاحبنا موضحاً بتصميم : أنا أبو الحسن الثالث يا مولاي . ويمضي الفصل الأول بهذه الإشارة السريعة إلى الفرق بين الأصل والصورة ، وينتهي هذا الفصل حين يعلن السلطان ضيقه بأعوانه ، وتمادي ولاته في ظلم الرعية ، ويحاول أن يبحث عن سبب لذلك ، فينتهي إلى أنه ربما رجح ظلم الولاة للرعية إلى أنه يختار هؤلاء الولاة من الأثرياء الأقوياء الذين تعودوا اضعاف الناس لسيطرتهم ، ويقرر أن يختار والياً جرب الظلم وعانى من سطوة الظالمين . وهكذا يجد أبو الحسن نفسه – بين يوم وليلة – وقد صار والياً ، وجلست جارية حسناء إلى جواره تسري عنه ، ولا بد أن يعمل هذا التحول السريع عمله في توازنه النفسي والفكري ، حتى راح يرمي نفسه بما رفضه من قبل ، ويبحث عن اليقين عند الآخرين :

« أبو الحسن : هذا واقع . ولكني . ولكني لا أزال غير مصدق . أنا..أنا الوالي ؟ أم أنا .. أبو الحسن المغفل ؟

هند : مولاي ، هذا صاحب حكاية النائم اليقظان في ألف ليلة وليلة .

أبو الحسن : إني أتفق معه بالإسم الأول ، وبالطريقة التي وصل بها إلى الحكم . »

فهذه المسرحية إذن منابعها عند أبي الحسن المغفل – في ألف ليلة ، وهي لا تزيد عن حكاية شعبية عن الرشيد ووزيره جعفر وقد أرادا أن يسريا عن نفسيهما فنقلا هذا المغفل إلى القصر وأحاطاه بمظاهر الإجلال. وأقنعته المظاهر أنه شخص خطير ، وتنتهي القصة بإعادته إلى موقعه واختلاط الأمر عليه . أما أبو الحسن الثاني فقد صنعه مارون نقاش ، وإطار الحكاية الشعبية هو نفسه إطار المسرحية ولنفس الهدف الترفيهي وقد أضاف النقاش إلى الحكاية بعض الشخصيات والصراعات المفتعلة ، فلأبي الحسن ابنة يريد تزويجها لشاب يرغب هو في زواج أخته (على طريقة البدل) في حين أن هذه الأخت لا تهوى المغفل وإنما تميل إلى أخيه ، وحين تتاح له الخلافة الموهومة فإنه يزوج الناس بقرارات تعسفية ، وهم يسخرون من سفهه ويصنعون ما يريدون . والحكاية في مسرحية النقاش مجرد إطار هزيل لسلسلة من المقاطع الغنائية القصيرة ، والألحان المتتابعة ، التي بلغت أكثر من ثلاثين لحناً ، فكأنها في الحقيقة فانتازيا غنائية .

وجاء حسن يعقوب العلي ليصنع أبا الحسن المغفل .. الثالث . وقد تطورت الشخصية على يده تطوراً خطيراً ، فأبو الحسن يأبى أن يكون مغفلاً ، في الفصل الأول ، ويتحول إلى حاكم صارم في الفصل الثاني ، ويستعلي ويتجبر حتى يصير « المستبدّ العادل » في الفصل الثالث ، ويناقش السلطان بغير هوادة ، ويعرض خطته الاصلاحية القائمة على العنف ، ويضع استقالته إلى جانبها ، ويترك الخيار للسلطان .. لينزل الستار الأخير ، وقد وضعنا أمام اختيار صعب ، فإما الإصلاح بالعنف والقهر والاتهام بالجملة وإشهار سيف الشك ، وإما الإستقالة ، وهذه تعني عودة الولاة الظالمين الذين يعتبرون الولاية مغنماً شخصياً ومنافع متبادلة ، ويظلمون الرعية لصالح أنفسهم وليس للصالح العام ، أو ما يبدو أنه الصالح العام ، أو لصناعة المستقبل .

ولسنا في حاجة إلى اعادة سرد قصة المسرحية في اطارها العام ، ولكننا سنفعل من وجهة أخرى لنتبين ماذا أضاف المؤلف إلى المأثور التراثي . إن أول ما نلمس فساد الأخلاق العامة وسيطرة روح الاستغلال على كافة المستويات أو كافة الطبقات . في الاطار الاجتماعي الذي يتحرك فيه أبو الحسن يصادفنا « أبو غالي » زوج أم أبي الحسن ، وقد طلقها وطردها بعد أن اغتصب ميراث ولدها أبي الحسن عن والده ، وحين علم أبو غالي بقصة حب أبي الحسن مع ابنته جوهرة ، راح يستعدي الوالي لطرد أبي الحسن مما يزعم أنه صار ملكه ، في مقابل أن تساق « جوهرة » الشابة الحسناء زوجة في حريم الوالي العجوز . أما أبو يوسف فهو مشعوذ دجال ، يقنع كل من يقابله بأنه سيصنع من أجله سحراً يسيطر به على الآخرين ، ويقبض الثمن . حتى « عنبر » خادم المقهى المطيع المحب لولي نعمته أبي الحسن لم يصمد طويلا أمام اغراء المشعوذ، الذي حرضه على سرقة ايراد المقهى ليصنع له سحراً ينال به منصب حاجب الوالي !! في هذا الجو الكريه يبدو أبو الحسن مغفلا ، لأنه البراءة والنزاهة العزلاء المصممة على مقاومة الظلم . أما على مستوى السلطة فان السلطان هو الذي يشكو ويتألم لما آل اليه أمر شعبه ، من الصحيح أن الشعب كان في فقر مدقع فأصبح في خير مديد ، ولكن .. ليس هذا – في رأي السلطان – هو المهم . « كنا كالجسد الواحد .. وأصبحنا عكس ذلك .. فلم نعد تلك الأسرة الواحدة » . بل إن السلطان يبدو أكثر ثورية وقلقاً من أي فرد في شعبه حتى يتساءل : « هذا الفقر الذي نراه من حولنا من أين جاء ؟ وإذا كان موجوداً من قبل فلماذا لم يتحول إلى ثراء كما تحولت الأكواخ إلى قصور ؟ » . ويطرح الوزير تساؤلاً اشتراكياً صريحاً . « مولاي .. أترى ظلمـــاً في التوزيع ؟ » فيكون رد السطان استمراراً لهذه الرؤية الثورية الغامرة : « إني أرى الظلم في كل مكان » !!

وتنتهي جلسة البحث في أدواء الأمة إلى تحميل كل طرف قدراً من المسؤولية ، فالرعية لا تقوم بواجبها ، لا تستشعر معنى الواجب ، والولاة لا يلتزمون النزاهة ، مع أن سلطانهم يحكم بالعدل !! وهنا تلمع فكرة اختيار رجل « مظلوم » ليصير والياً ، فالمظلوم هو الذي يعرف معنى العدل ، والفقير هو الذي يعرف لوعة المعاناة .

وهكذا وصل أبو الحسن – الذي لم يعد مغفلا – إلى كرسي الولاية . ولكن .. هل قدّم المؤلف مبررات كافية لاختياره هو بالذات ، ورفعه من صاحب مقهى إلى منصب الوالي دفعة واحدة ؟ أعتقد أن هذه نقطة كانت تحتاج إلى عناية أكثر ، وليس اللجوء إلى القصص الخيالية بديلا عن رعاية المنطق والتبرير والاقناع ، إلا أن يكون المؤلف قد أراد أن يشير – ولو من بعيد – لشيء آخر ونعني ما يشاهد في كثير من دول العالم الثالث ، ومن بينها بلادنا العربية ، وكيف يزحف أفراد من الطبقة الدنيا إلى الحكم تحت دوافع التغيير والاشتراكية والثورية ، دون أن يكونوا مؤهلين لهـــذا الدور في تربيتهم السياسية ، مكتفين بالنوايا والآمال ، التي قد تنتهي إلى التسلط ، كما انتهى الأمر بأبي الحسن .

لقد بدأ أبو الحسن بعزل الجهاز القديم من المساعدين ، لأنهم نشأوا على ظلم الناس ، وسجن الوالي السابق ، وأطلق كافة من سجنهم هذا الوالي ، وهذا كان أول أحكامه الشمولية ، ثم كان اعتماده على أهـل الثقة دون أهل الخبرة ، لأنها خبرة متهمة ظالمة ، ولكننا سنكتشف أن أهل ثقتـــه لم يكونوا يستحقونها ، وأنهم عندما تأزم الموقف من حوله ، فانصرف الناس عن بابه خوفاً من تسرعه إلى الاتهام والسجن ، وشبت أزمة أخرى بينه وبين كبير التجار حين أمر بالنزول بالأسعار إلى النصف ، كان أهـــل ثقته أول المساومين عليه المسارعين إلى تملق خصومه ، ولم يعودوا اليه إلا بعد أن رفضهم هؤلاء الخصوم ، فوجدوا

أن نجمهم مرتبط بنجمه ، ومن ثم ينبغي أن يدافعوا عنه ... لأنهم يدافعون عن مكاسبهم المباشرة .

إن أكبر سقطات أبي الحسن هي هذه الأحكام الشمولية التي يطلقها دون تمعن في التفاصيل ، أو مراعاة أوجه الاختلاف والاستثناء .. فهو يعزل معاوني الوالي السابق بالجملة ، دون أن يحاول الاستعانة بخبرتهم ولو مرحلياً ، ويطلق السجناء بالجملة دون أن يلاحظ أن بينهم من يستحق السجن ، ويقرر أنه « يظل عندي الإنسان مظلوماً ما دام فقيراً ، فإذا اغتنى أصبح ظالما » !! ، ويعلن تخفيض الأسعار إلى النصف دون تفرقة بين تاجر وآخر ، أو سلعة وأخرى . لقد بقيت فيه نقطة نقاء أساسية وحيدة ، أنه لم يصنع شيئاً لنفسه ، وأنه كان يهدف إلى النفع العام ، غير أنه في سبيل هذا الهدف أدخل نصف شعبه إلى السجن ودفع بالبلد إلى الشقاق ، فجاء اليوم السابع في ولايته ليكون يوماً حاسماً في لقائه بالسلطان ، الذي أنحى عليه باللائمة لقسوته على الناس ، والتشدد في العقوبة ، وإهانة كبير التجار ، وأخذ الاعترافات تحت التهديد .. الخ فالعدل — كما يقول أبو الحسن — لا يعرف الرحمة ، أو هو رحمة على الأخيار ونقمة على الأشرار . وفي هذا اللقاء العاصف بينه وبين السلطان نكتشف أنه ضحية تصوراته المسبقة في أيام فقره وحرمانه ، فهذه الأحكام الجزافية التي اعتنقها حين تعرض للظلم هي التي تدفعه إلى أحكامه الشاملة على الأشخاص والأعمال دون أن يلجأ إلى التحليل والتمييز ، وهكذا يصمم على أن العدل لا يقوم إلا بالسوط !! وحين يرى الاستنكار على وجه السلطان يقول : الرأي الأخير لك يا مولاي . فاما أن تقبل أسلوبي وتأخذ به وتصدق على الأحكام ، وإما أن أعود الى المقهى !!

هذا العرض التحليلي لمسرحية « الثالث » يبيّن أنه لا علاقة بين أبي

الحسن الثالث وسابقيه في الأدب الشعبي أو عند النقاش ، وانه لا يعيش في عصر السلطان والعمامات المزركشة ، وإنما يعيش في عصرنا ، ويناقش مشكلة الديمقراطية التي يسهل استغلالها والتحايل بها وعليها ، وبخاصة حين يشرف على إدارتها ضعاف الأخلاق والمتسلطون . وقد أظهر الكاتب سلبيات حكم ابن الطبقة الشعبية ، بكثير من التحليل والرصد الدقيق ، لكنه اعتمد في تصويره على التجارب الناقصة والمنحرفة التي عاشها عصرنا في بلاد عربية من حولنا ، ولم يطرح الديمقراطية الشعبية من خلال نظرة موضوعية علمية ، بصرف النظر عن بعض ما نشاهد.. وبهذه الرؤية الناقصة وضعنا أبو الحسن أمام أمرين أحدهما مر ، وكأن الأمر الثالث غير ممكن ، فاما ظلم ابن غانم (الوالي) وانحرافه وفساد رجاله ، وإما عدالة أبي الحسن التي لا تعرف الرحمة ولا تثق بإنسان !!

وقضية البحث عن مخرج من « أزمة الديمقراطية » – إن صح التعبير – طرحت نفسها على أقلام الكتاب بإلحاح منذ : « براكسا أو مشكلة الحكم » لتوفيق الحكيم ، وزاد الإلحاح في مرحلتنا هذه التي شهدت الكثير من الانقلابات والصراعات بين النظم ، حتى تطرق اليها المسرح الكوميدي ، فعرضت فرقة فؤاد المهندس مسرحية بعنوان : « ليه ؟ » كما كتب محفوظ عبد الرحمن مسرحية « حفلة على الخازوق » وإنه لأمر يستحق التأمل والبحث والتعليل أن كافة هذه المسرحيات انتهت برؤية متشائمة وأمل مفقود ، مهما اختلفت الزاوية التي أطلت منها هذه الأعمال على أزمة الديمقراطية . في « براكسا » استولت النساء على السلطة حين عجز الرجال عن إدارة البلاد بعدالة ، ولكن لم يمض طويل وقت حتى سقطت النساء فيما سقط فيه الرجال من قبل : المحسوبية والاستغلال وما اليها . وفي مسرحية « ليه ؟ » تنتشر هذه الكلمة « لماذا ؟ » على جدران المدينة ، ويثير هذا التساؤل الغامض مشاعر الناس ، ويستدرج الشخص الذي يكتبها إلى الحديث ، فيتمنى

أن يملك سلطة التغيير لمدة شهر واحد .. إذن لفعل وفعل . وتتنازل له الأميرة عن السلطة لمدة شهر ، وتمضي الأيام دون أن يتمكن من صنع شيء ذي قيمة ، لأن صاحب القرار ، أو السلطة العليا وحدها التي تغيرت ، ولكن أدوات التنفيذ ، أو من نسميهم « رجال الدولة » و « رجال الادارة » هم أنفسهم لم يتغيروا ، ومن ثم .. لا أمل !! أما « حفلة على الخازوق » — وقد تعرفنا عليها من قبل — فإنها حكمت بالفشل على أي تغيير يتم داخل النظام نفسه ، أو أن النظام لا يستطيع أن يثور على نفسه ، ومصير هذه المحاولات أن تتردى أكثر !! وتأتي محاولة حسن يعقوب العلي لتقول إن الاصلاح بطريق الديمقراطية لن يؤدي إلى نتيجة ، فالتلاعب والتشكيك والالتفاف حول المبادىء يفسد كل شيء ، أو لعله يريد أن يقول ما هو أفدح من ذلك : إننا شعب لا يستحق الديمقراطية ، أو لم يؤهل لحمل أمانتها واستثمار إيجابياتها ، والحل الوحيد الممكن هو هذا المستبد العادل !! وإذا وضعنا هذه النتيجة أمام ما أراده الحكم في « السلطان الحائر » من الانحياز الصريح إلى الاصلاح عن طريق الديمقراطية مهما كانت التضحية ، — وقد قدمت الفرقة نفسها مسرحية الحكم تحت اسم « سلطان للبيع » منذ عامين — فإننا سنجد اختلاف المناخ ، مناخ الستينات عن مناخ السبعينات وقد حدث بينهما الكثير المهول في الحرب والاقتصاد والسياسة ، كما سنجد اختلاف قناعات المؤلفين نظراً لتكوينهم ورؤيتهم المستطلعة للمستقبل ، وهي ليست في صالح الجيل الحالي من الكتاب .

عشاق حبيبة :

ويبدو أن الكاتب شديد الطموح ، فالقضية التي تطرحها هذه المسرحية لا تقل خطراً عن سابقتها ، وهو مسبوق في طرحها بعدد من المحاولات التي تغري بالموازنة ورصد الظاهرة في نموها ، وقبل أن نتعرف

على « عشاق حبيبة » ينبغي أن ندرك أن جديـــة الفكرة أو خطر القضية التي ينهض عليها البناء المسرحي ليس بديلاً للمعالجة الفنية الناضجة التي هي أصلاً عماد العمل الفني الناجح ، وهو محكوم بها قبل أي عنصر آخر من عناصر البناء الفني .

و « حبيبة » شابة جميلة في روعة الصبا ، وهي ثرية أيضاً ، ورثت عن والدها ثروة — أو كنزاً كما يحب المؤلف — وقصراً ، وليس لهـا إخوة (!!) ولكن لها أبناء عمومة ، فهي في حماية كافية من الناحية الشكلية ، غير أن أبناء عمومتهـا (ابن جبير وابن ضرير وابن شكير وابن نصير) هم سبب بلائها ، إذ تآمروا على أبيها من قبل حتى مات مسموماً ، وهم يزحفون واحداً وراء الآخر طمعاً في القصر وصاحبته ، فلا يتصدى لهم غير ابن عم آخر أو أخير ، (أحمد) وهو الوحيد الذي بقي وفياً لحبيبة ومحباً لها ، وهي تحبه أيضاً وتثق فيــه ، ولهذا صار غرضاً لأبناء عمومته ، لا يتورعون عن التآمر عليه ولو باستعداء خصومهم الطبيعيين ، وقد يتوحد أبناء العم أمام ضرورة عاجلة ، أو عداء سافر يواجههم ، ولكنهم عند أول بادرة يعودون إلى الخلاف وتستيقظ المطامع من جديد .

وحكاية حبيبة وعشاقها هذه لا تجري في زماننا ، إنها تتحدث عن حاكم صليبي في مدينة عربية ، استطاع أن يستولي عليهـــا حين شب الصراع بين أبناء العم ، فوجد بينهم ثغرة استطاع أن ينفذ منهـا إلى الحكم مؤيداً فريقاً ضد فريق ، ورافعاً من شأن أحد صعاليك القرية — وهو يهودي اسمه رفيع — إلى مرتبة مساعد الحاكم ، غير أن هذا المساعد اليهودي يعمل في دائرتين : مصلحته هو أولاً ، ثم مصلحة الحاكم الذي يرتبط به وجوداً وعدماً ، ولهذا فانه يحلم بالاستيلاء على « حبيبة » وقصرها ، وإن زين لهذا الحاكم أن خطته تؤدي إلى اقتران الحاكم بحبيبة

والسيطرة على القصر ، بل لا يتورع رفيع هذا عن مهاجمة قافلة سلاح قادمة لحساب سيده ، وإيهـــامه بأن فتيان القرية هم الذين هاجموها واستولوا عليها ، فلما انكشف أمره ، راح يدافع بغير حياء عن سلوكه فهو في حاجة إلى القوة الذاتية ، التي ألجأته إلى ما يظنه الحاكم خيانة له ، ولكنه في حقيقته من أسس استقراره . ولكن الحاكم لا يقتنع بمنطق رفيع وحججه ، ويأمر بوضعه في السجن حتى ينظر في أمره ، وتكون هذه فرصة أبناء العم للقضاء على الحاكم الأجنبي الصليبي،ولكنهم يتشاجرون حول الضمانات والحقوق والمكاسب والزعامة وتوقع الخيـــانة فيما بينهم .. والحاكم الصليبي ينظر اليهم شامتاً غير مصدق !!

فقـــد عرفت الآن أن حبيبة هي فلسطين ، وان عشاقها هم أبناء عمومتها من حكام الأمة العربية ، الذين خلطوا بين عشقها وعشق مصالحهم الخاصة ، وكان هذا سبباً في وجود عشاق آخرين دخلوا إلى حلبة المنافسة وهم أشد سطوة ومكراً ، هم هذا الحاكم الصليبي – أو من يمثلهم – ورفيع اليهودي عين الحاكم ورئيس الأمن ، والمستشار في الوقت نفسه .

وكما في مسرحية « الثالث » فإن المؤلف مسبوق اليها ، لكن السبق هنا يختلف ، إنه هناك ينمي الشخصية ، ويطرح من خلالهـــا قضية جديدة ، ولكنه في حالة « حبيبة » يتحدث عن قضية جاهزة في بعدها التاريخي ، ومعروفة سلفاً ، ويتحقق الاجتهاد والأصالة في زاوية الرؤية واقتراح الحل ، وفي لباقة الصنعة الفنية . ويمكن أن نتذكر بعض المسرحيات التي تعرضت لقضية فلسطين : « وطني عكا » لعبد الرحمن الشرقاوي ، و« ثورة الزنج » لمعيـــن بسيسو ، و« الغرباء » لعلي عقلة عرسان ، وقد شاهدها جمهور الكويت في العام الماضي ضمن نشاط الأسبوع الثقافي السوري .

وأخطر ما يواجه هذا النوع من المسرحيات ، وأعني الذي يقوم على حادثة تاريخية سواء تناولها بصورة مباشرة في أسماء أشخاصها وأدوارهم ، أو من خلال صورة مقنّعة ، وكأنها رمز يقابل – وليس الرمزية – خطر هـــذا النوع أنه يسقط في التسجيل بسهولة ، ويخضع للشكل والتركيب الخارجي للحوادث ، ومن ثم لا تكون لديه الفرصة لسبر أغوار الشخصيات ، واكتشاف الدوافع ، وتحليل الوقائع ، فضلاً عن أنه قد يقع في دلالات غير مرادة له أمام ضرورات الصنعة المسرحية ، فعندما « يفطن » المشاهد أو القارىء إلى ما ترمز اليه الشخصيات ، فإن خياله سيعمل بنشاط كبير في إحلال الأشخاص الحقيقيين المعروفين له بصفاتهم مكان الأسماء « التنكرية » التي اعتمدها المؤلف . وهكذا سيصير الحاكم الصلبي عند المشاهد أو القارىء بديلاً عنهم ، أو تجسيداً لانجلترا أو امريكا ، أو الغرب مثلاً ، ورفيع هو اسرائيل ، أما ابناء العم فإن اسماءهم ، وهي صفات في الوقت نفسه ، قد تشير إلى مواقف قطاعات أو دول عربية أو شخصيات من القضية ، سيفسرها كل مشاهد حسب موقفه ، فهناك ابن جبير ، وهو جبار وحين ينكسر فان كسره لا يجبر بسهولة ، وابن ضرير ، وفي اسمه كفاية ، وابن شكير وهو ليس في العير ولا في النفير ، وابن نصير الذي يمثل جانباً من الأمل لكنه يضيع ، وتبقى شخصيـــة احمد التي ستعني الشعب الفلسطيني نفسه ، الذي ينبغي أن يكون صاحب الوصيَّة الوحيد والزوج المرتقب لحبيبة بإرادتها الحرة .

هذه المسرحية تسجيلية ، ليست فيها قوة الابداع أو الاقناع أو الحرارة التي لمسناها في المسرحية السابقة ، حين صنعها المؤلف متحرراً من ضغوط الواقع التاريخي ، غير متخوف من انحراف الرؤيـــة أو اصدار الحكم الذي قد يغضب فريقاً من الناس ، وبهذا الخضوع للمعلوم ،

وتهيّب المغامرة الفكرية ، قدّم عملاً يعرف المشاهد سلفاً وفي منتصف المسرحية ، كيف ستتطور الأحداث ، ثم هو لا يجـــد دلالة جديدة لشيء ، فهذا ما يراه ، وما يعرفه ، وما يتوقعه بالفعل . وهـــذا تشابه ، مع اختلاف في التفاصيل ، مع ما فعله علي عرسان في « الغرباء» وتصرفه المحدود قد يعني أن المسرحية لم تقل شيئاً جديداً ، إنها تصيدت حادثة صغيرة مكررة إبان الحروب الصليبية ، حين انقسم البيت الأيوبي على نفسه ، وراح حكامه يتمادون في صراعاتهم الداخلية إلى درجة دفعت بعضهم إلى مهادنة بقايا الصليبيين في الشام ، ليتفرغ لخصمه ابن عمومته ، بل قد يستعين بأعدائه لمحاربة أهله في سبيل سلطانه الشخصي !! قـــد تعني المسرحية « مـــا أشبه الليلة بالبارحة » ولكنها – لو أرادت فما بلّغت ، لأنها لم تحرص على إحياء صورة ذلك العصر البعيد في خيال وذهن المشاهد ، بل إنها لم تقدم عنه أية معلومات إجمالية أو تفصيلية فيما عدا سيطرة حاكم أجنبي على مدينة عربية ، وطمعه في فتاتها الجميلة وثروتها . وبالمثل فإنها لم تقدم صورة المرحلة الراهنة بكل معطياتهـا ، فلم نر الوعي الشعبي في صورته الجماعية المدركة ، إذا تجـاوزنا تلك الصورة السلبية حين انصرف الناس عن الصلاة خلف قاضيهم المنحرف المدلس المتعاون مع الحاكم ، إلى الصلاة خلف « العابد » ، وهو رجل صالح على قدر من الشكيمة ، وقد حدثني المؤلف أنه استلهم فيـــه شخصية سلطان العلماء العز بن عبد السلام ، أما وقد أعلن ذلك فإننا لا نرى بين الرجلين أي وجه شبه ، فهذا العابد قد تعاون بدوره مع الحاكم الصليبي حين قبل المنصب في ظل ولايته ، قد يكون له منطقه الخاص في ذلك ، لكنه أصبح قليل التأثير في الآخرين ، فحين حاول أن يبذل نصحه لأبناء العم المتصارعين ، ويذكرهم بأن حبيبة لأحمد ، ولا معنى

لطمع ابن جبير فيها ، تصدى له هذا بقوله : لا تتهمني بالطمع . أنت قبلي رضيت بالوظيفة !! فأين هذا من الشيخ العزّ ، ولو قال إنه استلهم شخصية الجعبري لكان أليق وأقرب إلى الإدراك .

ونأتي إلى شخصية « أحمد » وهو إشكال آخر سيواجهه المشاهد حين يتخذه رمزاً للشعب الفلسطيني ، أو المقاومة . صحيح أنه لم ينحرف عن هدفه الذي اعتنقه منذ البداية ، وهو أن حبيبة له دون غيره ، وأنه الوحيد صاحب الوصية الصحيحة ، وأنه ظل على وفائه لحبيبة فلم ينل منه الإغراء . لكنه – في الوقت نفسه – قبل أن يكون رئيس العيون للحاكم ، فتعاون بشرف مع حاكم غير شريف ، وكشف له مؤامرة رفيع في الاستيلاء على قافلة السلاح ، دون أن يكون قد أعدّ عدته لاستثمار هذه الحادثة الخطيرة لصالح موقفه مع حبيبة . بل إن المؤلف رعاية منه لدلالة رفيع ودوره في المنطقة العربية ، وتعاونه مع القوى الاستعمارية ، قد ألغى جانباً آخر وهو دور المقاومة وما كان يمكن أن يؤثر به هذا الدور في تصعيد الصراع المسرحي من جانب ، والكشف عن دور القوى الفعالة المؤثرة في مستقبل الحوادث من جانب آخر . فقد أعلن رفيع أن فتيان المدينة هم الذين نهبوا قافلة السلاح . وهنا يتوقع المشاهد تطويراً خطيراً للأحداث ، ولكنه يفاجأ بعد قليل أنه لا فتيان له ولا يحزنون ، وأن المسألة دبرها رفيع لصالحه ، وليس أمام أحمد إلا الصراخ اليائس في أبناء عمومته .. فهل هذا رأي آخر في تفتت المقاومة ودخولها في سلسلة من الاستقطابات أذهبت بهجتها ونالت من قوتها والأمل المعلق عليها ؟ إذا كان قد أراد ذلك فإن الأمر كان يحتاج إلى عناية أكثر ، وحرص أكثر في تركيب الأحداث . هل هي أمل آخر مؤجل ينتظر الدكتاتور الذي يوحد أبناء العم رغم أنوفهم ،

ويوحد فتيان أحمد وراء هدفهم ، ما دام حجم الكارثة البشع الرهيب لم يكن كافياً بالنسبة لهم ؟ إذا كان العلي قد أراد ذلك فاننا معه نكون بإزاء رأي آخر في رحلة البحث عن دكتاتور .. أو ذلك المستبد العادل الذي نادت به بعض مراحل نهضتنا العربية .

لغة المسرح

حسن يعقوب العلي دارس لفن المسرح على أصوله الأكاديمية ، وقد يرى بعض النقاد أن الدراسة النظرية المستوعبة تنفع الناقد أو هي ضرورية له ، لكنها لا تنفع المؤلف وقد تضر به حين تلح عليه النظريات والأهداف ، فيحاول أن يتفلسف ويعمّق ، ويسرف في رعاية الشخصية وشرائط بنائها ، مضحياً بعناصر قد تكون أكثر أهمية بالنسبة للمشاهد العادي ، مثل الحركة ، والمواقف التي تفاجئه بغير ما يتوقع وتدهشه ، والمفارقات المضحكة ، واللعب باللغة في حدوده المقبولة ، والاكتفاء بالجملة القصيرة والحركة الدالة عن الاسراف في التحليل والإعجاب بالاسترسال البلاغي . والحق أن مسرحيتي هذا المؤلف قد سلمتا من هذه الآفات « الثقافية » أو أكثرها ، بل إن لغة المسرح عنده توشك أن تكون في أوج صلاحيتها ، ولا أعني مجرد العبارات المتداولة في الحوار ، وانما بمجموع العناصر المكونة للعرض المسرحي ، وفي مقدمتها لغة الحوار وأسلوب توزيعه .

وعند العلي بعض « اللوازم » ، ربما ساق اليها الميل إلى اقتباس أجواء التراث ، ففي كل من مسرحيتيه حاكم ظالم ، وإرث مغصوب ، وامرأة يطمح اليها المظلوم ويعتبرها رمز نجاته ، وخادم حاذق يدّعي السذاجة وهو ليس كذلك ، في هذا يتفق عنبر خادم المقهى في « الثالث » مع عمران خادم حبيبة وأحمد ، وإن كان عمران هذا

وصاحبته حليمة – وهي خادم أيضاً – ينتميان إلى خدم موليير ، وقد قرأه حسن يعقوب ، وقدم عن هزلياته اطروحة تخرّجه في معهد المسرح فهما ليسا من النوع المستكين الذي نألفه في مسرحياتنا يردد في بلاهة : « نعم عمي ، نعم عمتي .. » الخ ، ولا شأن له بما يجري من أحداث وما يحاك من مؤامرات ، إنهما في هذه المسرحية يملكان قدراً من حرية التعبير عن نفسيهما وعواطفهما الخاصة يتجاوزان الصورة النمطية لأشباههما ، وهما – كما عند موليير – يتجاوزان المهــــام العملية الموكولة اليهما إلى المشاركة في التفكير والتدبير ، بل قد يتجاوزان ذلك أيضاً إلى إبداء المشورة لسادتهما والتدخل ايجابياً لصالح هؤلاء السادة ، على نحو مــــا نشاهد في كثير من ملاهي وهزليات موليير ، بل إن عمران يحاول أن يتحذلق فيصطنع الشعر ، ومن قبـله كان عنبر يردد الشعر ، ولم يسلم الأمر من بعض الهفوات ، ولعل المؤلف لم يعتن بها ، فهما من الأشياء الصغيرة ، وأن التوفيق حالفهما بالمصادفة ، فحليمة في بداية المسرحية خادم متمردة ، طموح ، تحلم بقدر عظيم من الحب ، مثل ذلك الذي يكنه أحمد لحبيبة ، وتعلن أنها لن تتزوج خادماً ، فمهرها بيت جميل وحقل يعمل بـه الزوج المرتقب . وينزعج عمران من هـذا التجاوز ، فتقول مستنكرة : « وهل تريدني أن أظل خادمـة طوال عمري » ؟ ولكنهما يمضيان في تذكر علاقتهما بهذا البيت ، فلا تمضي غير دقيقة أو دقيقتان حتى تقول حليمة كلاماً يناقض استنكارها السابق : « لن أغادر هذا البيت إلا إلى القبر » !! ويجيب عمران معلقاً : « بعد عمر طويل يا حبيبتي .. بعد أن نتزوج ونخلف خدماً وخادمات .. » الخ ، فهذه فكاهة فجة في مستوى الهزل ، تنبو عن جو الكوميديا الراقية التي سادت المشهد ، وتكسر الايقاع المقبول للأحداث القادمة .

أما موهبة الحوار عنده فهي أصيلة تعمل بكل قدرتها ، الجمــل القصيرة ، الملائمة ، التي نادراً ما تند عن طبيعة الشخصية أو تتجاوز مستواهـــا ، وتعتمد على ردود الفعل الطبيعية ، وتتجنب الاسترسال الإنشائي ، فضلاً عن تحرك الكلمات بين الشخصيات المتحاورة ، وكأنها مجموعة من كرات « البلياردو » التي تتحرك عبر مثلثات مفتوحة لا تنتهي، وبالفعل من أسلوب صياغة الحوار يوحي بممثل يتحرك ويواجه ، أبعد ما يكون عن النزعة الالقائيــة ، وتأمل موقف عنبر وحواره مع أبي يوسف ثم ذهابــه لإحضار كوب العصــير ، وقدوم أبي الحسن في نفس اللحظة .. تأمل التوقيت والمغزى ، والعبارات المتبادلة ، وكيف بــدأ صاحب المقهى يعجب باخلاص تابعه في نفس اللحظة التي بدأ فيها هذا التابع في خيانة سيده . وهذا أبو غالي وأبو يوسف وعنبر يخافون على مكاسبهم في ظل العهد الجديد ، ويتوجسون شراً من صدام أبي الحسن مع كبير التجار ، فيقررون الذهاب إلى الأخير وإعلان الولاء له ، ولكنه يطردهم فيعودون بالحسرة والعجز .

أبو غالي : (داخلاً من اليسار ومعه أبو يوسف وعنبر) واثروتاه

عنـــبر : وا جاريتاه

أبو يوسف : وا وظيفتاه

أبو غالي : وا ويلاه .. ضعنا .. ضعنا .

عنـــبر : أصبحنا لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء .

أبو غالي : طردونا .. أقول له نحن معكم .

أبو يوسف : يقول لك ابعد يا كلب .

عنـــبر : أقول له نحن ضد أبي الحسن

أبو غالي : يقول لك أخرج يا قرد

أبو يوسف : أقول له سنشهد ضده .

أبو غالي وعنبر : يقول لك اذلف يا حقير .

أبو يوسف : ليس جديداً عليه احتقاري .

عنبر : ليس أمامنا إلا العودة إلى سيدنا .

أبو يوسف : ومردّ الكلب على القصاب » .

إن ما تردده نظريات المسرح عن البعد الاجتماعي للشخصية ، وتأثيره في البعد النفسي ، وصدور لغة الحوار عن مستوى الشخصية صدوراً تلقائياً يتحقق كأصدق ما يكون في هذا الاقتباس القصير ، لقد اختلفت عبارات الخادم السابق ، عن عبارات المشعوذ ، واختلفا عن ردود فعل أبي غالي الخائف على ثروته .. وهم أخيراً يجتمعون كالكلاب عند القصاب ، فالمثل له صداه الحسي والنفسي ، وحتى القصاب لقب يليق بأبي الحسن الذي اشتط في تطبيق عدالته الصماء ، فأسال دماء كثيرة .. امتزجت فيها دماء الظلم بدماء الديمقراطية .

غير أن هذه اللغة الذكية ، وهي لغة المسرح المناسبة ، قد تراجعت نسبياً في المحاولة الثانية ، فبعيداً عن مداعبات حليمة وعمران في مفتتح المسرحية لا نجد هذا الحوار الطائر الذكي ، وبخاصة حين يلحّ الموضوع السياسي ، وتتوالى عبارات وكلمات مثل : الجماهير والتحرير والأرض والبيان رقم ٢٤٢ ، فهي لا تجري في نسق واحد مع « شعر » عمران الذي يتخلل المسرحية . ومع هذا فإن عنصر الصراع في هذه المحاولة الثانية في صورته الصحيحة ، وهو صراع متصاعد ، لا يتراجع أمام الحيلة إلا ليثب من جديد إلى نقطة متقدمة ، وهذا يجعل المشاهد — حتى

وإن أحاط علماً بالإطار العام لما ترمي اليـه المسرحية – مشدوداً إلى تتبعها ومراقبة تفاصيلها ، وهو صراع مكثف حول قضية واحـدة ، تناولها حقيقة ورمزاً في قصة مسرحية متماسكة ، تتفوق على « الثالث » في هذا المجال دون ريب ، وهـــذا كله يجعلنا أكثر ثقـة بمستوى حسن يعقوب ومحاولاته الجادة القادمة ، القـــادرة على تنمية ذاتها ، واحترام مستواها الفكري واللغوي معاً ، وهو ما يمثل النغمة الناقصة ، أو التي كانت ناقصة ، في تطور الحركة المسرحية في الكويت ، ويحقق لنا رجاء عزيزاً ، على طريق محفوف بالإغراءات والمخاوف .

رسائل قاضي إشبيلية

والثلاثة في واحد

يشهد مسرح كيفان هـذه الأيام عرضاً مسرحياً احتفالياً ، تقدمـه فرقة المسرح الكويتي ، وهو من لون جديد عليها تماماً ، بل جديد على الحركة المسرحية في الكويت أيضاً .

ونحب قبل أن ندخل إلى التعريف والتحليل والنقد ، أن ننوه بالفرقـة ، التي لن نجد حرجاً في وصفها بأنها كانت أضعف الفرق المسرحية في الكويت ، في كوادرها الفنية ، وفي عروضها المسرحية ، وفي النصوص التي تختارها للعرض ، ولسنا الآن بصدد تقييم مدى اعتمادها على قواها الذاتية أو بنائها الداخلي ، فمن حق أي فرقة أن تستعين بخبرات ونجوم وفنيين من غير أعضائها ، بل أنها ملومة إن لم تفعل ما دامت في حاجة إلى ذلك ، فليس الهدف في كل وقت أن نقيم « قبيلة » مسرحية متماسكة مستغنية بنفسها ، فربما كان العرض الناجح أيضاً هدفاً عزيزاً يستحق ما يحشد من أجله .

ولقد كان للقبلية المسرحية سلبيات كثيرة جمّدت إمكانات المسارح وقدرتها على تنمية نفسها ، وقد سبق أن أشرنا إلى ذلك في تحليلنا للحركة المسرحية بين الخشية والرجاء .

وليس من شك أن هذه الفرقة قد قفزت في خطوة جريئة ، وعبر موسمين متتابعين ، من الصف الخلفي إلى الصف الأول في حركة مبدئية اسمها « السدرة » التي أخرجها كرم مطاوع في العام الماضي وكانت اعلاناً قوياً عن ميلاد فرقة عاشت أكثر من عشر سنوات في الظل . ثم أكدت مستواها بالحركة الثانية التي نشهدها الآن ، وهي « رسائل قاضي اشبيلية » التي ألفها ألفريد فرج ، وكتب أغانيها فايق عبد الجليل ووضع موسيقاها غنام الديكان .. وأخرجها سعد أردش .. فمنذ البداية نحن أمام فريق متكامل يمكن أن يبدع عملاً جديراً بالتقدير .

في الشكل الفني

ويقوم العرض المسرحي على ثلاث رسائل كتبها القاضي ، كل رسالة تروي حكاية مستقلة قائمة بذاتها لا يربط بينها غير شخصية القاضي ، الذي يقوم بدور الراوي أيضاً . وقد أضاف فايق عبد الجليل مجموعة من الأغاني كان لها تأثيرها في البناء العام للمسرحية ، بمعنى أنها ليست مجرد أداة تلهية وتغطية لتغيير المشهد ، كما ألفنا في بعض المسرحيات أو تؤدي بعض وظائف « الكورس » من تمهيد لحدث أو تعليق عليه ، كما شهدنا في مسرحيات أخرى .

لقد اقتحمت الأغاني صميم البناء الفني للمسرحية وأدمجت به تماماً ، فحق عليها أن تسمى مسرحية غنائية ، بل لقد تدخل الغناء في تصور المخرج للشكل العام ، فكانت هذه الرقصات الحركية الجماعية التي اقتربت بالمسرحية من شكل الأوبريت .

هذا هو الجانب الجديد الذي نشهده على خشبة المسرح في الكويت بأداء كويتي لأول مرة . وليس من شك في أن « سعد أردش » وهو فنان ومخرج عريق ، وراء هذا التكامل الواضح في الشكل الفني ، وتلاحم النص الدرامي مع الغناء والموسيقى ، والتعبير الحركي . ربما – في بعض الرسائل – نشعر بالغناء والرقص أكثر مما نشعر بالكلمة التي هي الأساس أو ينبغي أن تبقى الأساس في تحريك المشاهـــد . ولكن المضمون العام من كل رسالة بقي بازغـــاً لا خفاء فيه ، محدداً باللفظ والحركة الدرامية أكثر مما هو محدد بالغناء والحركة الراقصة ، وهذا يخفف من توهم طغيان الغناء والرقص على النص المكتوب .

وإذا كان من نقد يوجه إلى الشكل الفني لهذا العرض المسرحي فهو يرجع إلى علاقة كل رسالة بالآخرين ، فالحق ان الحكايات الثلاث قدمت كل منها بصورة مستقلة ، لا رابط بينها إلا شخصية القاضي الذي يتكرر في بداية ونهاية كل لوحة دون أن يدلي برأي قاطع . كما يمكن أن نشير إلى الغناء والرقصات كوسيلة ربط بين هذه الحكايات من حيث وحدة الجو العام ، وقد أكدت الشكل اللاواقعي فيها وان كان المضمون واقعياً جداً ، كما سنرى .

لقد كان من الممكن أن تضاف بضع دقائق في بداية العرض ، وبضع دقائق في آخره ، وبقليل من الكلمات ، أو بحيلة مقبولة يمكن تحديد ملامح الاطار الشامل الذي يجمع بين أفكار الحكايات الثلاث في بوتقـة واحدة ، وهذا ممكن وبكثير من السهولة ، لأن ألفريد فرج كاتب جاد وله اتجاهه المميز ، ولا يكتب بغير هدف محدد ، وهذا الهدف لا خفاء فيه . وقد أشارت اليه كل رسالة في نهايتها بعبارات صريحة محددة ، وقد يبدو للوهلة الأولى خاصاً بأحداث تلك الرسالة ، ولكن بقليل من

التأمل – كما سنرى يمكن اكتشاف الرابط الشامل بينها جميعاً ، وهذا تقصير من المؤلف حين لم يفطن اليه ، أو لم يقم به .

ولقد كان باستطاعة كاتب الأغاني أن يقوم بذلك ، لو أن المخرج شاركنا الرأي ، ولقد كان بهذه الاضافة البسيطة يؤدي إلى العرض خدمة جليلة ، ويزيد في وزنه الفني والفكري معاً ، وأحسب أنه ليس فيه مساس بحق أو منزلة الفريد فرج ، فقد أضيفت الأغنيات أصلاً وهي ذات حجم وأهمية أساسية ترتقي إلى درجة المشاركة في التأليف ، ثم ان الفريد لم يكتب هذا العمل من البداية في شكل مسرحية بل كان ثلاث تمثيليات قصيرة للتلفزيون ، ومن ثم كان الاجتهاد في صقل الشكل الفني واحكام الصلة بين الحكايات الثلاث تحت منظور واحد ورؤية واحدة ، عملاً يستحق عناية أكثر من المؤلف ، أو مؤلف الأغاني .

في الأهداف

إذا أشرنا إلى هدف واحد يجمع الرسائل الثلاثة فان هذا صحيح في صميمه ، لأن الفريد فرج من الكتاب أصحاب المواقف ، وهذا الهدف يمكن اجماله في الدعوة إلى العدالة ورفض الاستغلال في كل صوره .

ومع هذا فليس من التمحل أن نكشف مقولة نهائية لكل رسالة على حدة ، بل لعل هذا هو الأصل .. فماذا أرادت أن تقول ؟

الرسالة الاولى تحكي قصة جوهرة هينة القيمة ، يفرح التاجر إذا باعها بعشرين ديناراً ، ولكنه وجد من يشتريها بخمسمائة ، ولو أنه تلاعب بالالفاظ وغير في شهادته لباعها بألف ألف ، وفي حين يجمع الناس على أن التاجر قد خسر الفرق بين السعرين لتمسكه بالصدق ، وفسروا مرضه بحزنه على الخسارة ، فانه كان يلهث وراء سؤال آخر :

هل السلعة بثمنها أو بقيمتها ؟ هل الرغيف بثمنه المقدر له على أساس المواد التي تكون منها ، أو بقيمته المعتمدة على درجة احتياج الناس له في ظروف معينة ؟ هل التاجر يبيع السلعة أو يبيع الندرة ؟ فهذه الجوهرة الزهيدة قد تضاعف سعرها عشرات ومئات المرات لا لما فيها من مادة ، وإنما لأنها ستشفي أميرة الهند ، وسيكون عرش الهند مكافأة لمن يشفي الأميرة !!

ويظل السؤال معلقاً لنتساءل : أيحق للتاجر أن يغالي في ثمن سلعته إذا أحس باحتياج الناس اليها ؟ ما مدى حقه في ذلك ؟ أليس هذا هو الجشع والظلم ؟!

أليس إذا فعل ذلك في تجارة الدواء مثلاً ، سيخرج من مستوى تقاضي ثمن الدواء ، إلى أن يبيع للناس حياتهم ؟ هذا هو مكمن الظلم ومداه .

أما الرسالة الثانية فهي افادة مباشرة من « المقامة المضيرية » للهمزاني ، والمقامة المذكورة تروي قصة تاجر نزل بغداد ، فاستضافه تاجر آخر بخيل ، ودعاه إلى أكلة مضيرة – وهي اللحم المطبوخ في اللبن – وأخذ صاحب الدعوة يطري ويسهب في كل شيء حوله ، في بيته وبابه وغلامه وابريقه وسجاده .. و .. و .. دون أن يدع لضيفه فرصة للتنفس ، ولم يعبأ بجوعه وألمه ، فما كان من الضيف إلا أن هرب من الدار ، وخرج إلى الطريق يعدو كالمجنون . وقد أفاد المؤلف من هذه المقامة الطريفة بطريقة ذكية ، وأضاف إلى شخصية البخيل المراوغ امتداداً اكتسب به دلالة أخلاقية واجتماعية ، كما جعل ضحيته هو الذي يرفض طعامه ، ويغادره مشمئزاً من سلوكه الانتهازي وقسوته في معاملة الناس وتعمير بيته بخراب بيوت الآخرين ، وليس لمجرد اليأس من نيل طعامه .

واذن .. فإن هذه الرسالة – مضموناً – ليست بمعزل عن سابقتها ، لقـــد كان أبو صخر – التاجر البخيل – ضرباً آخر من الاستغلال ، استغلال الكوارث والحاجة عنـــد الأزمات الماحقة ، فما في بيته من شيء إلا وقـــد اشتراه اثناء مجاعة أو وباء أو استصفاء ، أو ختلاً وخيانة .

ونصل إلى الرسالة الثالثة ، وشكلها الخارجي عن حطاب تمرد على مهنته ، وقرر أن يضرب في الأرض بفأسه ، فاكتشف درجاً ينزل إلى أسفل ، وتحت الارض وجد فتاة جميلة خطفها جني في ليلة زفافها واحتبسها.. ويدور الصراع بين الحطاب والجني ، وينتهي الصراع بانتصار الجني .. والفتاة تبكي الحطاب وتناديه ..

أما المعادل الفكري لهذه الحكايـة ، فنجده في الغابة الواسعة التي « اعتقلها » السلطان ليصطاد فيها ويلهو ، في حين يعاني الحطاب الجوع والفقر ، فيقرر أن يزرع الارض ويضرب فيها بفأسه ويمزجها بعرقه ، وتزهر الارض وتنبت ، في رقصة من أجمـل رقصات العرض كله ، وحين يكتشفه حرس السلطان يقدم للمحاكمة الصورية ، وتقتلع الأشجار المرحة بغير رحمة ويساق الحطاب إلى عقوبة قاسية ، فلا تكون الأرض لمن يزرعها ، ويمزج ترابها بعرقه ، بل لمن سبق اليها واعتقلها ، وحبسها لمنفعته الخاصة .. وبذلك يتأكد الاستغلال والظـــلم ، الذي يلتقي مع الهدف العام في الرسالتين السابقتين .

وهذه الرسالة افادة ذكية من مقدمة « دائرة الطباشير القوقازيـة » لبريخت ، ففيها يتحاكم فريقان من الزراع يختلفان على ملكية الوادي ، فريق يملكه ، مجرد ملكية ، وفريق دافع عنه ضد الغزو ، وطوره ، وحسن أساليب زراعته ، ووضع خطة لمستقبله ... وهناك – عنـــد

بريخت – يكون الحكم في صالح الاستثمار والنفع ، فالأرض لمن يزرعها ويجعلها أكثر نفعاً للناس ، وهنا .. الأرض لصاحب السطوة الظالم .. ليتأكد معنى الرفض وضرورة التغيير .

في الأداء

وليس هذا التأثر هو وجه التلاقي الوحيد بين مؤلفنا العربي والمؤلف الألماني العظيم فبريخت كاتب له ايديولوجية محددة ، ولكنه آثر أن يسوقها في أعماله المسرحية بغير حدة أو مباشرة أو ثرثرة .. لقد كان يكتب حكايات .. مجرد حكايات مشوقة مثل قصص الف ليلة وليلة ، ولكنة في النهايـة يضعنا أمام المستخلص الفكري للحكاية ... وبصرف النظر عن حدود المصطلح النقدي للمسرح الملحمي ، فإن الفريد فرج قـد فعل ذلك ، وساعده المخرج وهذا غاية ما يطلب من مخرج قدير أن يبرز خصائص النص المسرحي ويصل إلى جوهر فكر مؤلفه وعمق روحه .. ومن ثم كانت الأغاني والموسيقى والرقصات الحركية متوازية ومتوازنة وفي خدمة هذا الطابع الشعبي العريق للمسرح الملحمي ، بل كانت أركان الحكاية الشعبية بغرائبها من حديث عن الجن وظهور العفـاريت وطائر العقاب ومشاهد الجلد وأحلام الكادحين في حل خرافي لمشاكل حياتهم القـاسية المستحكمة . . كل هـذا أكد الروح الشعبي في التـأليف والعرض باتساق واضح .

قد تكون هناك ملاحظات محدودة .. فالغناء في ذاته كان واضحاً بيّناً ، وكانت الألحان كويتية دائماً رغم التوزيع الغربي أحياناً . ولغنام الديكان ألحان أكثر عذوبة وارتباطاً بروح النغم الخليجي ، ولكنه هنا – ربما – كان يحـاول الاقتراب من الحركة المسرحية ، وليس مجرد الترديد ولكن المرددين لم يكونوا على وفـاق مع اللحن المسجل دائماً ،

كما كان الراقصون بصفة خـاصة مختلفي السحنة والطول .. فبين أسمر وأبيض وطويل وأقل طولاً تفقد الرقصة جزءاً من تكوينها الجمـالي .. والمشكلة واضحة .. وأسبابها معروفة . فهذا هو المتاح .. ولم يكن بين الراقصين أو الراقصات أي محترف أو من له تجربة سابقة ، وهذا يرينا مقـــدار الجهد الذي بذل في تدريب الفريق . لم تكن هناك هفوات حركيـة ، برغم ضيق مساحة المسرح . أما اختلاف السحنات وعجز المكياج عن الغاء الفروق بينها ، فتلك قضية أخرى .

هي بداية ..

بداية للمسرح الغنائي وفن الاوبريت بالكويت .. ومن الضروري أن ننوه بأصحابها .. أصحاب القرار في مجلس إدارة المسرح الكويتي أولاً وجهد سعد أردتش ثانياً ، هذا الجهد الواضح في كل مشهد وكل حركة ، ثم في هذا الفريق المتناسق المتساند .. سعاد عبد الله ذات الصوت والاداء الخلاب ، ومحمد المنيع وأحمد مساعد ، وجاسم النبهـان وخليل زينل ، وعبد الله غلوم .. لقد أكدوا وجودهم تماماً في هذا العرض الممتع ولعبوا بروح الفريق واتقان الدارس المنضبط إلى حد كبير .. كما كان فريقـا الرقص الجماعي .. النسائي والرجالي في المستوى المطلوب ، وربمـا أدى ضيق خشبة المسرح إلى التضييق على مصمم الرقصات في الحركة وتحريك الأشكال ، وهذه الحقيقة لا تنال ، بأي حال ، من جمال هـذا العمل الفني البديع .

عَنِ المَسرَح الخليجي



الحركة المسرحية في الكويت والبحرين

لا نشك في أن المسرح – بالنسبة لعصرنا – من أشد الفنون تأثيراً في الجمهور وبخاصة بعد أن قام التلفزيون بنقله إلى قطاعات كبيرة من الناس ، في بيوتها دون كلفة تذكر ، ومن ثم فقد ازدهر ازدهاراً عظيماً نافس به الفنون التقليدية الراسخة في البيئة قبل ظهوره ، مثل التجمع حول شاعر الربابة لسماع قصص البطولة والعاطفة أو التجمع للغناء والرقص في « السمرة » كما نافس المسرح الأشكال الفنية التي عرفتها البيئة حديثاً مثل القصة والرواية من حيث يعتمد على المشاهد ويتحدث غالباً بالعامية ويعتمد على التشويق بوسائل عديدة ، وبهذا صارت قاعات العرض المسرحي تغص بالمشاهدين الليالي المتتابعة ، كما يتلهف الناس على عرض المسرحيات عبر شاشة التلفزيون . وتقديراً لأهمية هذه الظاهرة الفكرية والأدبية المستحدثة ، نقدم هذه الدراسة عن المسرح في الخليج العربي .

أربع مقدمات :

ولكي نضع الظاهرة في إطارها وحجمها الصحيح يحسن أن نقدم بين يديها بهذه المقدمات الضرورية .

المقدمة الأولى : أن المسرح – كفن – نتاج أوضاع حضارية مركبة فكرية واجتماعية ومادية ، لا بـد أن تتوافر قبله وتمهد له الطريق ، مثل تقبل المجتمع للنقد ووجود كثافة سكانية مستقرة ومناسبة ، وتقدم عمراني يسمح بإتقان الجانب التنفيذي أو التقني من حرفيـــة العرض المسرحي .

وإذا كنا الآن لا نوغل في طرح التساؤلات ، فنبحث عن أسباب عدم اهتداء أجدادنا إلى الشكل المسرحي ، وعزوفهم عن تقليده أو عجزهم عن فهمه حين ترجموا كتـــاب الشعر لأرسطو[1] مكتفين بالتعبير عن وجدانهم الذاتي ومشكلات عصورهم في قالب القصيدة ومن خلال القوالب النثرية الأخرى كالمقامـات والقصص الشعبي ، فلأننا نقر بأن الفنون الإنسانية لا تسير في طريق واحد ، وإن انتهت إلى غاية واحدة هي التعبير عن الإنسان ورغبته في الاتصال والتأثير على الآخرين ، وهـذه المقولة ذاتها – مع مـــا قدمنا – تصلح تعليلاً لتأخر ظهور المسرح في الخليج ، الذي عاش سكانه – في قطاعاتهم الكبرى – حيـــاة البداوة والبساطة ، ومجالدة الطبيعة القاسية انتزاعاً للرزق ، فليس مصادفة أن ترتبط الظاهرة المسرحية بالتوسع العمراني واستقرار نظام عصري للتعليم وضعف العصبية القبلية ، والأخذ بقدر من الديمقراطية يسمح بمناقشة المشكلات العامة ونقدها أو انتقادها .

وتأتي المقدمة الثانية مكملة لسابقتها ، وبمثابة استنتاج منها أيضاً ، فالمسرح – على شيوع المعرفة به والرغبة فيـــه الآن في مناطق الخليج كافة – لم يأخذ مكاناً واضحاً إلا في الكويت والبحرين دون غيرهما ، فقد سبقت هاتان الدولتان منذ نصف قرن تقريباً إلى تأسيس المدارس

(١) ترجمه عن السريانية متى بن يونس المتوفى سنة ٣٢٨ .

النظامية العصرية والأخذ ببعض النظم الإدارية والاتصال بالعالم الخارجي – العربي وغير العربي – عن طريق البعثات يرسل فيها الطلاب أو يستقدم المعلمون ، بل تبادلت الكويت والبحرين التأثير والتأثر عبر دورات زمنية متداخلة ، في حين بقيت المناطق الأخرى فيما يشبه العزلة ، فعلى حين تأسست المدرسة المباركية في الكويت سنة ١٩١١م وتأسست مدرسة الهداية الخليفية في مدينة المحرق سنة ١٩١٩م وهي أول مدرسة نظامية في البحرين ، وعلى حين أرسلت أول بعثة طلابية كويتية سنة ١٩٣٤ م إلى العراق ، تبعتها سنة ١٩٣٩ م بعثات متتالية إلى مصر ، وأرسلت أول بعثة طلابية بحرينية – وكانت مكونة من سبعة طلاب – إلى الجامعة الأمريكية في بيروت سنة ١٩٢٩ م – نجد أكثر تجمع سكاني – بعد هاتين الدولتين – ونعني به دولة قطر يعيش فيما يشبه العزلة إلى فترة قريبة ، حتى يقول تقرير وفد حكومة قطر إنه لم يكن بها غير مدرسة نظامية قبل سنة ١٩٥١ وأنها – إلى سنوات قليلة – لم تكن بها غير مدرسة ثانوية واحدة[١] .

وإذن ، فإن الكتابة عن المسرح في الخليج تعني تلقائياً : المسرح في الكويت والبحرين فقط ، دون أن يعني هذا التأكيد بعدم وجود مسرح في قطر ، ولكنه لا يزال مبتدئاً لم يسفر عن نفسه بعد ، ولم تتحدد معالمه .

وإذا صح أن التكوين السكاني والاجتماعي والعملي واحد أو متقارب جداً على امتداد شاطىء الخليج ، فإن هذا التقارب يصير أكثر وضوحاً فيما بين الكويت والبحرين . ومن هنا تأتي هذه المقدمة الثالثة لتتلمس الوشائج المشتركة والمستمرة التي ساهمت فيها – كما أدت إلى وحدة

(١) راجع عن ذلك كله : الحركة الأدبية والفكرية في الكويت – البحرين درة الخليج – قطر : ماضيها وحاضرها .

فكرية وفنية ، حتى أوشكت إحداهما أن تكون « صورة طبق الأصل » من الأخرى ، لولا بعض العوامل الخاصة التي أدت إلى بعض التمايز في المراحل والملامح بالنسبة للمسرح كما سنرى .

يشير محمد جابر الأنصاري في بحث بعنوان « معالم الوحدة في أدب الخليج [1] » ، إلى تأثير عبد الجليل الطبطبائي في كل من قطر والبحرين والكويت ، بالنسبة لحركة الشعر ، وتصير الأمثلة أكثر غزارة حين يلتفت إلى العلاقات الثقافية الكويتية البحرينية ، فخالد الفرج شاعر كويتي قضى حياته بين البلدين ، وفي الاتجاه المعاكس نجد الشاعر عبد الرحمن المعاودة وهو بحريني قضى فترات في الكويت ثم استقر في قطر ، وقد قامت صلات حميمة بين المصلحين المجددين في كل من البلدين فكان عبد العزيز الرشيد صاحب مجلة الكويت صديقاً ورفيقاً على طريق الاصلاح لأديب البحرين عبد الله الزايد صاحب مجلة البحرين ، كما كان تبادل المقالات والقصائد مستمراً عبر الصحيفتين ..

ولا نشك أن من أهم عوامل التقارب أن البيئتين دخلتا إلى العصر الحديث معاً ، فكانتا أقدر على التفاهم ومحاولة التفاعل ، حتى أثر أن بعثة طلابية كويتية ذهبت للتزود بالعلم من البحرين سنة ١٩٣٨ م ويذكر من بين أعضائها صالح شهاب وعقاب الخطيب ، ولهما دورهما في تأسيس فن المسرح في الكويت ، وقد ساهما في تمثيل بعض المسرحيات إبّان وجودهما في مدارس البحرين .

وقد نما هذا التفاعل الفني الآن على نطاق واسعٍ ، فصارت الفرق المسرحية تتبادل الزيارات ، فجاء مسرح أسرة فناني البحرين ، وفرقة أوال المسرحية إلى الكويت ، كما ذهب المسرح الشعبي ومسرح الخليج

---

(١) في كتابه : لمحات من الخليج العربي – ص ٦٩ .

العربي إلى البحرين ، بل إن المسارح البحرينيــة مثلت بعض النصوص المكتوبة لجمهور الكويت بعد أن شاهدتها هناك ، مثل مسرحية المحلب الكبير ، ومسرحية ضاع الديك ولهذا التصرف دلالات لا تخفى .

أما المقدمة الرابعة والأخيرة فتأتي عن الصعوبات التي يواجهها دارس الحركة المسرحية في الخليج ، إذ سيجد أمامه تاريخاً يمتد أكثر من ثلاثين عاماً ، يتطور بطريقة واحدة تقريبــاً في الكويت والبحرين : من المدارس إلى الأندية ، ومنها إلى الفرق الخاصة التي كونها الهواة ، وشجعتها أو كفلتها الدولة . وأمانة الدراسة العلمية تستوجب التنقيب عن المحاولات الأولى مهما كانت مغرقــة في البساطة أو السذاجة ، ولكن النصوص القديمة المفقودة ، والقدر المتاح لا يغطي سوى النصف الأخير من المساحة الزمنية على أحسن تقدير ، وهذا القدر المتاح متأثر بحركة المسرح العربي في مواطنه النشطة — في مصر بخاصة — ودعوات المسرح العالمي ، ومن ثم لا نستطيع أن نجعل ما بين أيدينا من نصوص دليلاً أو إيحاء بمستوى النصوص المفقودة .. وإن كان لا يعسر « تخيل » ملامح البداية ، فقوانين التطور واحدة ، تتكرر عــبر البيئات والعصور ، ولكن « القضية » تتحول إلى « مشكلة » حين يحاول الباحث أن يعتمد على الرواية الشفوية لقدامى المؤسسين لفن المسرح في كل من الكويت والبحرين ، إنهم شديدو الإعجاب بما صنعوا لأوطانهم ، وبالدور الذي لعبوه والفن الذي أسسوه مع ضآلة وانعدام الإمكانات ، ولكن هــذا الإعجاب يتضاعف حتى يطغى على الحقائق ، حتى يروا أن المسرح الحالي بكل ما يتمتع به من هبات مالية سخية وإمكانات مادية وفنية عديدة ومشكلات مذللة ونصوص تدعي العصرية والعمق لا يرتقي — في مستوى الأداء وما ينال من إعجاب المشاهدين — إلى مستوى مسرحهم ذاك الذي منحوه عصارة حياتهم !! ولا شك أن في هذا القول شيئاً من الصواب،

مرجعه إلى درجة الحماسة وغضارة الجمهور المتلقى وانعدام المنافسة التي تقوم بها الآن السينما والتلفزيون فضلا عن اعتماد القدماء على روعة الأداء وهي في عرفهم تقوم على جهارة الصوت وخطابية الإلقاء ، ثم نبـــل المعاني التي ينتصر لها العمل الفني ، وهذه أمور يخالف فيها المسرح المعاصر كثيراً .

وإذا كان غيـاب النص يفقدنا سلامة الحكم على المحاولات الأولى ، فإننا لا نميل إلى التهوين من شأنها أو شأن القائمين بها ، فهم رواد طريق غير مسلوك ، أقبلوا على فن جديد بروح صوفية مضحية ، هدفها إصلاح شعوبها وتعليمها ، لم تستهوهم الشهرة ، ولم تتدفق عليهم العطايا والأجور المرتفعة !!

وقد استطاع بعض القدمـاء أن يطور فنه ، وأن يستمر في العطاء الفني إلى اليوم ، بل أن يكون مبرزاً في الجيلين : السابق والحـالي ، ونذكر من هؤلاء الفنان يوسف قاسم وهو أشهر صانع للديكور المسرحي في الخليج ، وهو المثال الحي لتفاعل وتمازج ثقافة البحرين والكويت ، فيوسف قاسم ولد ونشأ في البحرين ، وهناك زاول تجاربـه الأولى في مجال الديكور والتمثيل ، ولا يزال الأسدان اللذان صنعهما بالحجم الطبيعي ليكونا في بهو قصر الحمراء — في مسرحية عبد الرحمن الناصر — يذكران بالإعجاب الشديد إلى اليوم ، وقد حدثته في شأنهما ، فقال إن الصلصال لم يكن معروفاً في البحرين ، فجلب الطين من منطقة الرفـاع ، وهو طين ناعم يصلح لصنع الأواني الخزفية ، وخلطه بشعر الماعز ، ثم صنع الأسود من دوائر مفرغة وأجري في داخلها أنابيب من المطاط أخذها من حقن شرجية قديمة ، إذ لم تكن الأنابيب المعدنية متوفرة ، وهذه الأنابيب وصلت بخزان مائي خلف المسرح ، كما طلي اللبد بمسحوق ذهبي اللون ، وقد قام سلمان الصباغ بدور هند ، جاريـة الناصر ، وراح

يغني في ثياب شفافة بين الأسود الجاثمة والماء يتدفق من أفواهها ، على حين اختبأ يوسف قاسم نفسه خلف الديكور وفي يده العود يوقع لحن الأغاني التي صنعها كما كان هو أيضاً صانع الماكياج !! وقد جاء يوسف قاسم للإقامة في الكويت منذ سنوات عديدة ، وشهد ازدهار حركة المسرح في الكويت وصنع الديكورات عبر مرحلة الفخامة الكلاسيكية التي تعتمد على الألوان والمساحات والبهرجة ، وإلى المرحلة التجريدية الرمزية بفن مجدد متجاوب ، ولكنه – مثل كافة المؤسسين – يضع عواطفه وإعجابه مع الماضي بكل ما فيه من فطرة ساذجة !!

ألوان من التماثل :

إذا حاولنا أن نتعرف على ظروف وأطوار نشأة المسرح في الكويت بمعزل عن ظروف وأطوار نشأة المسرح في البحرين ، فإن الأمر لن يخلو من تكرار ، وليس مرد التكرار إلى صلة مستقرة بين المسرحين ، فالحق أن الصلة في أطوار النشأة كانت واهية جداً ، وإنما مردها إلى تشابه الظروف التي ستتعدى طور النشأة إلى الصعوبات والعوائق أيضاً التي واجهها المسرح في كلا البلدين.

لقد ارتبط تاريخ المسرح في البحرين والكويت بتأسيس التعليم الحديث كما قدمنا ، وإذا كانت البدايات عادة تغرق في الغموض وتعتمد على التذكر والاجتهاد فإن هذا لا ينسحب على تاريخ التعليم ، فتأسيس المدرسة المباركية ثم الأحمدية في ١٩١١ – ١٩٢١ أمر مقرر ، وكذلك تأسيس مدرسة الهداية في المحرق سنة ١٩١٩ ، والجدير بالالتفات أن المدرسة الأولى النظامية في الكويت وقرينتها في البحرين قد أقيمتا بأموال التبرعات ، أي نتيجة إحساس شعبي وإلحاح من العامة وإدراك من دعاة الإصلاح ، ثم تدخلت الحكومة بعد ذلك بالرعاية والاستمرار

والإنفاق ، ومع سبق المدرسة النظامية في الكويت بعد ذلك عن زميلتها في البحرين فإن الأخيرة كانت الأسبق إلى التعرف على الشكل المسرحي وتقديمه في الحفلات الختامية .

وربما كان السبب في ذلك أن حركة الدعوة إلى الاصـــلاح بالتعليم نشأت في الكويت بجهود رجال الدين أو من تغلب على ثقافتهم النزعة الدينية مثل عبد العزيز الرشيد وعبـد الله الخلف الدحيـان ويوسف بن عيسى القناعي ، في حين أن الدعوة ذاتها رفع لواءها في البحرين الأدباء والشعراء من أمثال الشاعر إبراهيم العريض والصحفي المصلح الشاعر عبد الله الزايد والشيخ عبد الله بن عيسى الخليفة .

ليس هناك تاريخ محـدد لأول عرض مسرحي أقامته الهداية بالمحرق وهذا أمر متوقع ، وإن حاول بعض الباحثين أن يقرب التاريخ الصحيح، تقول طفلة الخليفة : « افتتحت أول مدرسة نظاميـة في البحرين سنة ١٩١٩ ومنـذ ذلك الوقت حتى سنة ١٩٢٥ لم يكن هناك نشاط تمثيلي واضح ، كما ذكر الأستاذ أحمد العمران وزير التربية والتعليم الذي عاصر هذه الفترة ... وفي سنة ١٩٢٥ بدأت النشاطات التمثيلية تظهر على مسارح المدارس الحكومية مثل مدرسة الهداية الخليفية بالمحرق وفرعها الهدايـة الخليفية بالمنامـة ، وكانت هناك نوعيات معينة من التمثيليات تقدم في هذه المدارس ، وهي في الغالب تلك الروايات المتصلة بالتاريخ العربي ، مثل تمثيلية : القاضي بأمر الله ، ومسرحية : وفود العرب على كسرى وغير ذلك من التمثيليات ، وظل هذا النشاط المسرحي يسير في طريقه وكلما زاد عدد المدارس زاد عدد التمثيليات التي تقدم . وقـــد ذكر الأستاذ عيسى الحادي سكرتير بلدية المحرق أن مدرسة الهداية الخليفية

في المحرق قدمت سنة ١٩٣٢ تمثيلية بعنوان : « داحس والغبراء »[١] هذا على حين يكتفي بعض آخر بعدم التحديد ، فيرى أن المسرح بدأ في العشرينات ، وأن أول مسرحية قدمتها مدرسة الهداية : كسرى والعرب[٢] ، ونمضي مع ملامح البداية كما ترصدها الباحثة ، فنجدها تتسم بالغزارة الكمية ولا تنقصها الإجادة ، فمن ناحية الكم نجد المدارس الأهلية تنافس المدارس الحكومية في تقديم المسرحيات ، وبخاصة مدرسة ابراهيم العريض التي أسسها سنة ١٩٣٢ وأغلقت سنة ١٩٣٧ حين سافر صاحبها إلى الهند ، ومدرسة المعاودة التي عاصرت سابقتها تقريباً وظلت تعمل إلى أن رحل صاحبها واستقر في قطر ، ومدرسة السيد عبد الرسول التاجر التي تأخرت عنها بعض الوقت . أما من الناحية الفنية فإنه مع فقدان النصوص نرجح أنها كانت على جانب من الجودة ، وذلك يعتمد على دليلين استنتاجين ، الأول أن مدرسة العريض كانت تعرض مسرحيات شعرية من تأليفه ، أشهرها « وامعتصماه » — التي طبعت في مصر فيما بعد ، وكذلك كتب المعاودة مسرحيات شعرية لتمثلها مدرسته ، والعريض شاعر مرموق وبواكيره قوية ، وكذلك الأمر بالنسبة للشاعر عبد الرحمن المعاودة ، أما المدارس في ذلك الوقت ، فمع غلبة الطابع التاريخي عليها نجدها تقترب من معالجة الواقع مثل « داحس والغبراء » بل تأخذ موقفاً صريحاً من أحداث العصر مثل « فظائع الطليان » التي قدمتها مدرسة الهداية بالمنامة سنة ١٩٤٠ ، بل قدمت مسرحية نظمها الشاعر بالانجليزية !! وهذه كلها ملامح بداية مناسبة لفن لم يتأصل .

وبالنسبة للكويت لم تختلف البداية في ارتباطها بالمدارس وإن تأخرت للسبب الذي أسلفنا ، وأول إشارة إلى وجود فرقة تمثيلية في مدرسة

---

(١) من مقال : تجاربنا المسرحية بين الماضي والحاضر — مجلة البحرين اليوم — أكتوبر ١٩٧٢ .

(٢) سلطان سالم — في مقدمة كتابه : نادي المتفرجين .

تدل على وجود فرقة تمثيل في المدرسة المباركية سنة ١٩٣٨ وأنها كانت تتبارى مع فرق المدارس الأخرى التي تحمل أسماء تلك المدارس، مثل الأحمدية والشرقية، ولكن عبد العزيز المنصور في مقال له عن بدايات الفن التمثيلي يرجع بتاريخ البـــداية إلى أيام عبد العزيز الرشيد، وإلى افتتاح المدرسة الأحمدية سنة ١٣٤٠ هـ - ١٩٢١ م فيذكر المنصور رواية عن شاهد لذلك الحفل الافتتاحي أنهم قاموا بتقديم تمثيلية قصيرة، وقد مثل فيها الشيخ أحمد الفارسي وفيصل الزبن وعبد المحسن أحمد الحمد، ويذكر أن التمثيلية كانت من تأليف الشيخ عبد العزيز الرشيد الذي أقرّبها أسلوباً جديداً للدعوة إلى التعليم تأثر فيه بمشاهداته في الآستانة والقاهرة، كما يذكر أنها لقيت استحساناً كبيراً[1] وليس من الممكن - فنياً - اعتبار هذه المحاولة المعزولة بدايـة لفن التمثيل في الكويت، فليس التمثيل وليس الفن المسرحي قائماً على مجرد تبادل الحوار، فضلاً عن أنهـا لم تترك أثراً يذكر.

ولا يتوقف التماثل في البداية بين المسرح الكويتي والمسرح البحريني على أن التحرك بدأ في المدارس فحسب، وإنما أيضاً توشك أن تكون الأعمال الأولى تاريخية عربية، وهو ما يناسب أهداف التربية المدرسية وما يتجاوب وقدرات التلاميذ الإلقائية، وما يمكن - وهـــذا أمر مهم - أن تستوعبه بيئة محافظة لم تتعود بعـــد على رؤية مشكلاتها وسلبياتها معروضة أمام الناس.

ويمضي التماثل لتكون الأندية في كل من الكويت والبحرين هي البديل للمدارس في تبني استمرار العمل المسرحي، لم يختلف الأمر أن تكون هذه الأندية ثقافية أو رياضية، ولا بد من سؤال هنا: هل يعني نهوض النوادي واهتمامها بالمسرح في أن المدارس كانت توقفت عن ابداء هـذا

---

(١) مجلة البيان - فبراير ١٩٧٤.

الاهتمام ؟ أغلب الظن أن المدارس كانت مستمرة في اداء دورها وإن حجبته الأندية ، والذي حدث أن الرعيل الأول الذي اكتشف نفسه واكتشف فن التمثيل في المدارس هو نفسه الذي كان قد تجاوز سن المدرسة وصار عضواً في النادي ، وهذا يعني أن قاعدة الاهتمام الفني صارت أكثر تنوعاً وأعرض مساحة ، وفضلاً عن ذلك فإن المدارس – في حدود دورها التعليمي – مرتبطة بتقديم موضوعات تاريخية حماسية عن البطولة والوفاء والخيانة الخ . وهذه الموضوعات قد تكررت بحرفيتها أحياناً لأنها مأخوذة من كتب القراءة وما يشبهها ، حتى أننا نجد تمثيلية « الميّت الحي » تمثل في الكويت والبحرين في وقت واحد هو عام ١٩٤٢[1] ، وقد يدهش لها المشاهدون في البداية ولكنهم سيملّون تكرارها ويتوقون لموضوعات أكثر تنوعاً وأقرب إلى واقعهم ، كما أن الممثلين أنفسهم سيتوقون لأداء أدوار أكثر تنوعاً وأقدر على إظهار كفايتهم وفنهم ، فانتقال مركز الثقل إلى النوادي هو الطور الثاني الطبيعي في الكويت والبحرين .

وقد نهض بهذا الدور في الكويت نادي المعلمين ابتداء من عام ١٩٤٨ وقدم مسرحياته بهدف معاونة النادي مالياً ، وفي ذلك دلالة على ما صادف من رواج ، وقد قدم مسرحيات أكثر تنوعاً ورقياً من تلك التي قدمتها فرق المدارس من قبل ، نذكر منها مسرحية « وفاء » و « سر الجريمة » و « مجنون ليلى » لشوقي . وفي تلك الفترة ذاتها كان « بيت الكويت » بالقاهرة يقوم بدوره في هذا المجال متمماً دور نادي المعلمين وفي القاهرة قدمت أول مسرحية كويتية مؤلفة سنة ١٩٤٨ ، وهي مسرحية « مهزلة في مهزلة » التي وضع فكرتها حمد الرجيب وصاغها نظماً أحمد العدواني ، وفي هذه المسرحية نرى الصديق (حنبل) صاحب الثروة والتجارة يعلم بمرض حبيبته سلمى ، فيقرر الرحيل لزيارتها ،

(١) انظر مقال طفلة الخليفة السابق ، والحركة الأدبية والفكرية في الكويت ص ٢٥٦ .

ويلقي بأختامه ومفاتيح خزائنه إلى صديقه (تنبل) الذي يغتنم الفرصة فيفترس الثروة ، ليدور الصراع بين الصديقين . واستقل حمد الرجيب بمسرحية نثرية نشرتها مجلة البعثة (من عدد يناير إلى أغسطس ١٩٤٩) ويمكن اعتبارها النص الثاني المؤلف في الكويت واسمها « خروف نيام نيام » وهي مزيج من أجواء ألف ليلة والحياة الشعبية في مصر ومشكلات الكويت الخاصة ، وهذه المسرحيات المؤلفة في تلك الفترة المبكرة كانت تراعي الظروف ، فخلت دائماً من الأدوار النسائية ، وتميزت بالقصر فكأنها من فصل واحد وإن قسمت إلى فصول !!

ويضطرنا التعرض لدور النوادي في تأسيس الفكرة المسرحية في الكويت إلى القول بأن نادي المعلمين لم يكن أول النوادي التي شهدتها الكويت ، فقد سبقه بزمن طويل النادي الأدبي الذي أسس سنة ١٩٢٠ ولم يستمر فترة طويلة ، وظلت الرغبة في إحيائه حلماً كويتياً مستمراً ، ولكن الحكومة كانت تعارض بحجج سياسية وطائفية ، ومع تكاثر خريجي الجامعات في الكويت عادت الفكرة تلح أكثر من ذي قبل ، وعرضها الدعاة في ثوب مقبول هو « فريق كرة القدم الأهلي » ولكنه ما لبث أن زاول نشاطاً لا يدخل في اهتمامات الرياضة ، فكون مكتبة وفريقاً للتمثيل بدأ يستعد بالفعل لتقديم أولى مسرحياته وهي (مسمار جحا) .

ويختلف الأمر بعض الشيء بالنسبة لدور النوادي في الحفاظ على الفكرة المسرحية في البحرين ، فسنجد تعدد المراكز ومن ثم تعدد الأعمال الفنية التي قدمت على خشبة المسرح وارتفاع مستواها ، فقدم النادي الأهلي بالمنامة مسرحية « لولا المحامي » وهي أول عمل اجتماعي يغادر التاريخ إلى الواقع الراهن ، وهي من تأليف سعيد تقي الدين اللبناني وكان ذلك سنة ١٩٤٢ ، كما قدم مسرحية « دموع » سنة ١٩٤٤ ،

ومسرحية « الهادي » التاريخية في العام التالي ، ومسرحية « عبد الرحمن الناصر » – وهي صاحبة الأسدين الشهيرين – سنة ١٩٤٧ ومسرحية «نخب العدو » سنة ١٩٤٨ .

أما في مدينة المحرق فقد قدم نادي البحرين مجموعة مسرحيات هي أرفع فناً من تلك التي قدمت في المنامة ، هي تاريخية شعرية في مجملها إذ قدم « مجنون ليلى » لشوقي سنة ١٩٤٠ و« وكليوباترا » لشوقي أيضاً سنة ١٩٤٣ ومسرحية « قيس وليلى » لعزيز أباظة ثم مسرحية « أهل الكهف » لتوفيق الحكيم بعد ذلك .

ومن الطريف أن نشير إلى ألوان جانبية من التماثل في مرحلة احتضان النوادي للمسرح في كل من الكويت والبحرين ، فقد اهتم نادي المعلمين بالتمثيل وكان من بين ما يرمي اليه الحصول على بعض المال لدعم نشاطات النادي الأخرى ، وكذلك كان الأمر بالنسبة لنادي البحرين بالمحرق ، الذي بدأ كفريق رياضي ثم تحول إلى نادٍ سنة ١٩٣٨ وفكر في تنمية موارده فكان تقديم « مجنون ليلى » هو البداية ، والطريف أن نادي المعلمين بالكويت قدم نفس المسرحية لنفس الغرض !

ويتماثل « التفكير » المسرحي في الكويت والبحرين ، من حيث تماثل الثقافة في المهتمين بالأمر ، ومستويات الجمهور المشاهد ، فنجد في كل من البلدين يقدم العمل الجاد ثم يعقبه فاصل هزلي المقصود منه تخفيف الحدة التي ينشرها العمل الميلودرامي ، واستجلاب رضاء فريق من المشاهدين قد يكون القطاع الأكبر ، وإتاحة الفرصة لجميع هواة التمثيل بالظهور أمام الناس دون حرص على وحدة الشعور أو التركيز الفكري مما لم يخطر لهم – في ذلك الحين – ببال ، حدث ذلك في أعقاب مسرحية مجنون ليلى في الكويت ، وفظائع الطليان في البحرين ، واستمر حتى أوشك أن يصير تقليداً .

ومهما يكن من أمر المستوى الفني الذي قدمته فرق النوادي ، فإنها استطاعت أن تملأ فراغاً كبيراً كانت الجماهير تحسه قبـــل عصر السينما والتلفزيون ، وأن تحافظ على فكرة المسرح ولو بالحفاظ على شكلها الخارجي ، إلى أن ظهرت الفرق المسرحيـة . ومن حقنـا أن نلحظ التشابه القوي في النشأة في المدارس والاستمرار عبر النوادي ، ولكن ما قدمته النوادي في البحرين كان أغزر كمّاً وتنوعاً وأعلى فناً مما قدمته النوادي القليلة – أو النادي الوحيد – في الكويت ، وربما رجع ذلك إلى سببين : أولهما أنه إلى أواخر الأربعينات – وهي الفترة التي شهدت نشاط النوادي – كانت البحرين تعتبر أكثر تحضراً ومعرفة بالثقافة واتصالا بالعالم الخارجي من الكويت ، لدرجة أن الكويت بعثت ببعض أبنائها للدراسة في مدارس البحرين !! وثانيهما أنه كان قد ظهر في الكويت اتجاه مسرحي آخر لم تعرفه البحرين ، صار قسيما للنوادي في تبني فكرة المسرح ، واستقطاب الجمهور بل صار – في آخر عهده – عظيم الرواج كثير الأنصار وبخاصة بعد أن واجهت النوادي محنتهـا المتوقعة بين التورط في السياسـة وضعف الموارد وتوجس السلطة من المثقفين . هذا الاتجاه هو « المسرح المرتجل » الذي أسسه في الكويت محمـد النشمي وتبنى أسلوبه ، وكان يقوم على تحديد موضوع المسرحية في إطاره العام البارز من تفاصيله ، ثم يترك للممثل ، وفي لحظة التمثيل ذاتها أن ينتقي العبارات المناسبة ، وهـذا الفن يعتمد على ذكاء الممثل وحضور بديهته وقدرته على التصرف ، وإن كانت « الموضوعات » عـادة في هذا المسرح ترفيهية لا عمق فيهـا ، وتعتمد على أنماط بشرية شاذة بقصد الإضحاك من عيوبها ، حتى لقـد كان المتفرجون يفطنون الى الشخصية الأصلية التي تقصد المسرحية الى تصويرها ، بل قد يؤثر المتفرجون في طريقة طرح الفكرة أو تطويرها خلال الامسيات المتتالية [1] . ومن الطبيعي ألاّ نجد لهذا المسرح المرتجل

(١) لمزيد من التفصيل عن المسرح المرتجل انظر : الحركة المسرحية في الكويت .

نصوصاً محفوظة ، ولكن أسماء مسرحياته تعطي انطباعاً مناسبا ، مثل : مدير فاشل ، شرباكة ، عجوز المشاكل ، ليلة عرسه نام على السيف ، حرامي متقلقص .. الخ ، وهذا المسرح كان شديد الرواج في الكويت كما قدمنا ، وهو الذي استطاع أن يملأ الفراغ بين خفوت صوت النوادي ومرحلة تأسيس الفرق ، على حين ظل الفراغ – بين المرحلتين – صامتاً معتما في البحرين وتعلله نشرة وزارة العمل بظهور السينما واتجـاه الناس اليها كملجأ جديد يحصلون من خلاله على التسليـة والمرح بطريقة أكثر غرابة ، وانشغال كل فرد بعمـله ، ونحن لا نرى أن هذه الأسباب تعتبر كافيـة للقضاء على النشاط المسرحي ، وإن عملت على إخفات صوته بعض الوقت ، وربمـا أضفنا اليها أن المسرح كان قـد استهلك مرحلته التاريخية ، ولم يكن أمامه إلا أن ينتقل إلى طور جديد أكثر قرباً واتصالا بحياة الناس أو يصمت !!

ولما كان المؤلف المحلي الذي يستطيع أن يعبر عن البيئة لم يستنبت بعد ، فقد كان الأخذ بأسلوب المسرح المرتجل هو الحل في الكويت ، كما كان الصمت المطلق هو النهاية المحتومة في البحرين ، إلى أن تأسست الفرق المسرحية من الهواة ، وليس مصادفة إذن أن هذه الفرق لن تتجه إلى الموضوعات التاريخية ، ولا المؤلفة خارج أوطانها ، وإنما ستبدأ ، من البداية ، من الإنسان في البحرين ذاتها .

في هذا المناخ النفسي والثقافي ولدت « أسرة هواة الفن » في البحرين التي كونت – من بين أنشطتها – « الفرقة التمثيلية المتنقلة » ، وقدمت هذه الفرقة أول عمل لها سنة ١٩٥٥ على مسرح نادي العروبة ، وكان من ثلاث تمثيليات قصيرة ، هي « الإنسانية المشردة » من تأليف وإخراج محمد صالح عبـد الرازق ، و« الضمير » من تأليف وإخراج صلاح المدني ، و « صرخة لاجىء » ويبدو أنهـا مأخوذة من كاتب خارج

البحرين ، ولكن المهم أن المؤلف والموضوع المحلي قد وجدا ، ولم يعد الأمر قاصراً على المؤلف الذي يستمد ذاكرته التاريخية كما كان الحال في مرحلة المدارس أو الأندية .

وفي مثل هـذا المناخ تأسس « المسرح الشعبي » – أقدم الفرق المسرحية في الكويت – سنة ١٩٥٧ ، وقـد أسسه حمد الرجيب ، ورأس محمد النشمي فريق التمثيل فيـه ، واستمر هذا المسرح في تبني أسلوب الارتجال ، وحظي بمعاونة دائرة الشؤون وتشجيعها .

ويعود التماثل في التطور المسرحي حين نجد أن الفرقة المسرحية الأولى في كل من البحرين والكويت تواجه الانقسام بعد فترة قصيرة ، وينمو أحد الفرعين وهو الذي استطاع أن يرفد إمكاناته بروافد جديدة متطورة نسبياً ، في حين يضمر الفرع الآخر ويتوقف ، ففي البحرين لم يمض أكثر من عام حتى دب الانقسام في « الفرقة التمثيلية المتنقلة » فصارت فرقتين ، احتفظت إحداهما بالإسم القديم لنفسها ، وحملت الأخرى اسم « فرقة البحرين التمثيلية » واتجهت إلى تقديم أعمالها عبر الاذاعة ، على حين واجهت الفرقة الأصلية كارثة التوقف النهائي ، ممـا جعلها تفتح أبوابها لعناصر جديدة جعلت دماء الحياة تدب فيها من جديد ، فعادت إلى نشاطها أكثر من ذي قبل ، تحت اسم « اسرة هواة الفن » وقدمت منذ ١٩٥٧ وإلى اليوم عديداً من الأعمال الفنية الجيدة ، العالمية والعربية والمحلية ، بدأتها بتمثيلية « جميلة بوحيرد » ومسسرحية « حفار القبور » وتمثيلية « زواج بلا أمل » ومن آخر وأشهر ما قدمت هـذه الفرقة مسرحية « بيت طيب السمعة » لراشد المعـاودة سنة ١٩٦٩ ، وقد عرضت في الكويت أيضاً ، وفي سنة ١٩٧١ قدمت مسرحية « نادي المتفرجين » التي سنهتم بهـا في مكان آخر ، وهي من تأليف وإخراج سلطان سالم ، ولكن الأمر يختلف مع « المسرح الشعبي » الذي أخرج

الحركة المسرحية في الكويت من نطاق المدارس والنوادي ، وعن ذلك المصير الذي انتهت اليه الفرقة المتنقلة في البحرين ، وهذا الاختلاف يكمن في علاقة الدولة بالمسرح ، ففي البحرين ترك تمويل الفرق المسرحية إلى إمكانياتها الخاصة المتمثلة في أرباح العروض المسرحية وبعض التبرعات بينما تحظى الفرق في الكويت بمعونات سنوية ثابتة وسخية ، ولم يتوقف الأمر عند العون المادي ، بل تعداه إلى الرعاية الفنية ، وتمثل ذلك أول الأمر في استقدام « زكي طليمات » سنة ١٩٥٨ لبحث حالة المسرح ثم استبقائه في الكويت وتأسيس المسرح العربي سنة ١٩٦١ الذي استنزف العنـاصر الفعالة في المسرح الشعبي مما أدى إلى توقف هذا الأخير بعض الوقت ، حتى استطاع أن يسترد قواه بعد ذلك ببضع سنين .

والجدير بالتأمل أن المسرح في البحرين قد أرهص بحاجته إلى المعونة الخارجية فاتجه إلى تمثيل بعض الأعمال العالمية ، واستعان ببعض أعضاء البعثة التعليمية المصرية في التأليف والتمثيل ، ولكن شتان بين مدرس يهوى الفن ويحـــاول فينجح أو يخفق ، وزكي طليمات التجربة الغزيرة العريقة في تأسيس الفرق المسرحية وتدريب العاملين !!

إن موقف الدولة من المسرح ، أو بعبارة أُخرى : إن أنواع المعونة وشمول الرعاية التي قدمتها حكومة الكويت لمسارحها المتعددة هي التي أنهت مراحل التماثل في نشأة الحركة المسرحية وتطورهـــا في كل من البلدين ، وأصبحت الكويت تمثـل الزيادة والسبق والغزارة والتنوع ، بصورة تلحظ في زيارة الفرق الكويتية للبحرين ، وفي اعتماد بعض الفرق البحرينية على المؤلف الكويتي .

ولكننا قبل أن نعنى بالملامح الخاصة لكل من المسرحين : الكويتي والبحريني سنشير إلى نوع أخير من التماثل ، هو تماثل المشكلات التي واجهتها الحركة المسرحية في بدايتها في كل من البلدين ، وأولهـــا ما

يطلق عليه عادة « العنصر النسائي » ففي المجتمعات القبلية والتقليدية يعتبر خروج المرأة من بيتها مشكلة ، فماذا يعني خروجها سافرة ، وماذا يعني ذهابها إلى العمل بانتظام ومشاركتها للرجال في نطاق العمل ؟

ولنا أن نتصور كيف يمكن أن يستقبل – في هذه الحدود الضيقة – ظهور فتاة على المسرح !! وارتفاع صوتها !! ثم صراخها وضحكاتها !! ثم تبادلها الحديث مع فتاها في المسرحية والعناق !! لقد حدث ذلك كله ، وبهذا الترتيب تقريباً في كل من الكويت والبحرين ، ولكنه احتاج إلى أكثر من عشر سنوات ، كان إبانها يتم التحكم في الأدوار النسائية بإحدى طريقتين ، فإما أن يؤثر النصوص التي لا تشتمل على أدوار نسائية ، وإما أن يقوم الرجال المرد من أصحاب الأصوات الناعمة بأدوار النساء ، وهناك الحل الوسط ، الذي لجأت اليه كل من الكويت والبحرين بعض الوقت ، وبنفس الطريقة تقريباً ، وهو أن تكون هذه المرأة من خارج البيئة ، إلى هذا التصرف لجأ زكي طليمات حين قدم « مهرجان العروبة » بثانوية الشويخ سنة ١٩٥٨ في زيارته الأولى للكويت وقبل أن يستقر بها ، وفي ذلك المهرجان قامت سيدة بدور « العروبة » في مسرحية « النهضة الكبرى » ، وكانت تشارك في التمثيل من منصة خاصة قريبة من أماكن جلوس النساء اللاتي سمح لهن – لأول مرة – بحضور العرض مع الرجال ، كما سمح للرجال بمشاهدة طالبات المدارس في رقصاتهن الإيقاعية لأول مرة أيضاً .

أما في البحرين فقد ظهرت المرأة على المسرح في فترة مبكرة ، وبحيلة مصرية أيضاً ، ففي عام ١٩٤٥ قدم النادي الأهلي مسرحية « الهادي » وهي مسرحية تاريخية قام بأحد أدوار البطولة فيها أنور وهبة أحد أعضاء بعثة التعليم المصرية ، وقامت بالدور النسائي بنت

رئيس البعثة حسن يوسف ، وكان عمرها أربعة عشر عاماً[1] .

ويمكن القول بأن مشكلة الدور النسائي قد حلت مظهرياً ، فمنذ خمسة عشر عاماً والمرأة تظهر على المسرح الكويتي ، أي منذ تأسيس المسرح العربي سنة ١٩٦١ وهي تظهر الآن على المسرح في البحرين ، وتسكت المصادر القليلة المتوفرة عن هذا المسرح عن التفصيل ، والذي نعنيه بأن المشكلة حلت مظهرياً أنه إلى الآن لم تظهر موهبة نسائية كبيرة في الكويت أو البحرين مما يعني أن العناصر المثقفة الموهوبة لم تملك الشجاعة بعد لاقتحام هذا المجال ، وأن اللاتي ملكن هذا القدر من الجرأة لم يملكن أسلوباً مساوياً من الفن أو الثقافة .

والمشكلة الثانية التي تواجهها الحركة المسرحية في كل من البحرين والكويت هي مشكلة المؤلف المسرحي ، أو عدم وجود هذا المؤلف على المستوى المطلوب الذي ينعش الجو الفني ويضمن الجمهور ويتخطى وجوده حدود الاقليم ليصير « ظاهرة مسرحية » على مستوى العالم العربي .

والجدير بالتأمل أن « التأليف » للمسرح قد صحب مولد الفكرة المسرحية ، وهذا هو الطبيعي ، فنجد « وامعتصماه » يؤلفها الشاعر العريض في فترة مبكرة ، كما قام العدواني بالدور نفسه في « مهزلة في مهزلة » ولكن خط التأليف يواجه الانقطاع في كل من البلدين ، ويهرب المسرح إلى الارتجال في الكويت ، وإلى التاريخ في البحرين ليعوض النقص الملحّ ، وتبقى المشكلة قائمة ، حتى تتمادى الأقلام بأن غياب المؤلف المسرحي هو علة العلل بالنسبة للحركة المسرحية في الكويت والبحرين ، فيكتب حسن يعقوب العلي كما يكتب حسين راشد

---

(١) طفلة الخليفة : تجاربنا المسرحية — البحرين اليوم : اكتوبر ١٩٧٢

الصباغ عن ضرورة إيجـاد النص المسرحي المناسب ، فإنه – كما يقول الصباغ – من الصعب أن نحول نصاً مسرحيـاً لا يملك مقومات العمل الفني إلى مسرحية ناجحة ، حتى وإن توافرت الامكانيات الأخرى[1] .

والشكوى من النص المسرحي مستمرة ، ليس في دول الخليج فحسب وإنما على المستوى العربي العام ولكنها تتنوع بين القصور الكمي وضعف الالمام بأصول الحرفة المسرحية والميل إلى الإسفاف ، وقد يعكس الواقع المسرحي الراهن في كل من الكويت والبحرين هذه الصفات الثلاث على الرغم من وجود الكاتب الجيد أو القابل لأن يكون كذلك ، ولا بد أن نتوقف عند بعض الأعمال الجيدة ، ولكن من الضروري أن نحاول اكتشاف مصدر القصور في الأعمال المؤلفة محلياً ، وهو يرجع إلى أسباب عديدة بعضها سياسي أو تنظيمي أو اجتماعي كتقبل السلطة للنقـد أو حظرهـــا الكتابة حول موضوعات معينة كالاختلاف المذهبي والطائفي والعرقي ، والتمسك بقيم اجتماعية معينة في مواجهة ما ليس نابعاً من البيئة الكويتية أو البحرينية بدعوى الدفـاع عن الأصالة والحفاظ على الشخصية الوطنية ، وكذلك الحساسية تجاه أي نقد يبدو في كتابات من ليس من أبنـاء تلك البيئة بصورة مباشرة ، وهذا بدوره راجع إلى غلبة النظرة القبلية إن لم نقل سيطرتها على تلك المجتمعات ، وهـذه المحظورات أو المحـازير تضع أمامنـا الجوهر الحقيقي لمشكلة التأليف المسرحي ، وهو – في رأينا – ضعف ثقافة الكاتب المسرحي سواء في ذلك ثقافته العامة وثقافته المسرحية ، فحين يكتمل للكاتب – أي كاتب – هذان الجانبان فإنــه سيجد حلولاً فنية لا تحصى من التنظير والرمز والاسقاط بحيث يمضي بها عبر هذه المناطق الشائكة دون أن يكون

---

(١) حسين راشد الصباغ : المسرح ووسائل النهوض به ـ البحرين اليوم ـ أغسطس ١٩٧٠ ومقال العلي بمجلة الرسالة الكويتية ١٩٧٢/٣/٢٦ .

جارحاً أو معتدياً أو متورطاً ، ولكنه – لضعف ثقافته – إما أن يقول ما يريد بصورة مباشرة محددة مرفوضة لسبب أو لآخر ، وإما أن يصمت . وينعكس هذا الضعف أيضاً في مستوى الفكاهة التي تقدم في الأعمال الكوميدية ، فهي لا تزال – في الغالب – فكاهة العيوب الخلقية والنكات اللفظية والحركات البهلوانية والملابس الشاذة .

ونمضي إلى آخر وجه من أوجه التشابه بين المسرحين ، ويتمثل في انحصار التأليف المسرحي الراهن في حدود اللهجة العامية للكويت والبحرين ، وقد يبدو ذلك في صورة كسب كبير في الحركة المسرحية وإذ يكسب لها جمهوراً عريضاً هو القطاع الأضخم الذي يتجاوب مع ملامحه الظاهرة ويؤصل بذلك فناً جديداً لم يكتسب العراقة ولم يضرب بجذوره في التربة الثقافية ، ولكنه خسارة كبيرة على المدى البعيد ، فالمسرحية العامية محدودة الآفاق مرتبطة بالمرحلة ، لا تستطيع أن تتخطاها إلى المشكلة الإنسانية أو الرؤية الشاملة ، كما يظل المسرح الخليجي – في حدودها – إقليمياً بمعنى الكلمة ، لا يستطيع أن يتجاوز الخليج إلى أطراف العربية الفسيحة وحتى شاطىء المحيط ، كما لا يستطيع أن يتجاوز عصره إلى المستقبل ، ولا صالة العرض ليصير جزءاً من نتاجنا الأدبي العام ، الذي نربي عليه ذوق الأجيال ومعارفها . ويكفي أن نذكر هنا أن مسرح الخليج العربي (الكويتي) ذهب إلى المغرب ليعرض في بعض المهرجانات مسرحية « شياطين ليلة الجمعة » وقد لقيت المسرحية من النجاح ما هي جديرة به ، ولكن هذا لا يمنع أن كلمات كثيرة ومشاهد عديدة غيرت لتناسب المتفرج المغربي ، وأغلب الظن أن المسرحية ذاتها لو عرضت في السودان مثلاً أو الصومال فإنها ستحتاج إلى تغيير وحذف من نوع آخر ، وهكذا ... وليس هكذا المسرحية الحقيقية ، حين تعتمد على ثقافة عميقة وفهم مكين لأصول المسرح ، وحين تضع

في اعتبارها المعاني الانسانية المشتركة ، وليس مجرد مخاطبة « إنسان » معين ، في مرحلة محددة ومحدودة[1] .

والمسرح على امتداد الوطن العربي متورط في العامية ، ولكن المشكلة في بعض المناطق تبدو أضخم من حجمها الطبيعي حين تغيب الفصحى تماماً ، على حين يتعايش الاتجاهان في البيئات الأكثر نشاطاً وإنتاجاً . ولقد كانت الفصحى هي البداية في البحرين والكويت ، وبذلت محاولات لاستمرارها بالنسبة لهما معاً ، فتأسس المسرح العربي في الكويت سنة ١٩٦١ وجعل همه تقديم المسرحيات الفصيحة لتيمور والحكيم وباكثير وأمثالهم ولكنه ما لبث أن جارى المسارح الأخرى في تقديم الأعمال العامية ، وسبقها في هذا المضمار ، وأصبح تقديم المسرحيات الفصيحة مرهوناً بتقديم الأعمال المترجمة ، وهو ما تلجأ اليه بعض الفرق ، في حال عدم توافر النص المناسب ، وليس تعبيراً عن إيمان فني وفكري بضرورة وجود المسرح الفصيح بين آن وآخر ، وهو ما ننادي به بشرط أن يكون مؤلفاً وبجهود أبناء الكويت والبحرين ، ليكون سبيلاً إلى تضييق مساحة التباعد بين الفصحى والعامية ، وسبيلاً إلى العمق الفكري ، وإلى الممثل المثقف في الوقت نفسه ، مما سينعكس على الحركة المسرحية في معناها الشامل .

---

(١) من اللوحات التي حذفت تماماً من المسرحية المذكورة ، لوحة عنوانها « المادة ٢٠٦ » وهي مادة في القانون الكويتي تحظر تجارة الخمور ، و« اللوحة »تصور أثر الحظر والتجارة السرية على الشباب ، وقد حذفت لأن المشاهد المغربي لا يعاني من ذلك ، كما شرحت عبارات الأغنية الشعبية « غزالة بزالة » بأنها على غرار « حادي بادي » في مصر !! فهل نضمن أن الأغنية المصرية معروفة أيضاً ؟!

عصر الازدهار .. وملامحه :

إن الكتابات الشحيحة جداً حول بدايات المسرح في كل من البحرين والكويت ، وبرغم كونها تعتمد على التذكر والذكريات وليس الوثائق والنصوص بما يسم ويحدد تصوراً حقيقياً للوضع ، هذه الكتابات توحي بأن البداية كانت في البحرين أقوى وأغزر منها في الكويت ، إلا أن هـذا لم يمنع أن واجهت الحركتان نضوباً وتوقفاً في الخمسينات تغلبت عليه الكويت بإقرار أسلوب الارتجال ، وظلت البحرين تنتظر إلى أن تشكلت الفرقة التمثيلية المتنقلة سنة ١٩٥٥ ، التي ما لبثت أن انقسمت إلى فرقتين اتجهت إحداهما إلى الدراما الاذاعيـة ومضت الأخرى التي تحمل اسم « أسرة هواة الفن » تنمي أسلوبها المسرحي ، وقدمت عدداً من مسرحيات محدودة لكنه كاف لإثبـــات نبض الحياة فيها وامكانية استمرارها .

وشهد عام ١٩٧٠ ميلاد فرقتين أخريين لعلهما الآن الأكثر إنتاجاً وقدرة على احتضان الأمل في ازدهار المسرح البحريني أولاهما : مسرح الاتحاد الشعبي الذي قدم في حفلاته مزيجاً من المسرحيات المؤلفة في البحرين مثل المسرحيات : « تذكر يا ولدي » ـ « دكتور في اجازة » ـ « آه على حظي » ـ « ساكت وصابر » ـ « الملل » ، ولا بد أن نعرض لبعض هذه المسرحيات كما اعتمد أحياناً على مسرحيات كويتية ، أو أجنبية مكوتة (أي أعدت في الكويت ولجمهورها) مثل مسرحية « الحلب الكبير » لصقر الرشود ، ومسرحية « ١ ، ٢ ، ٣ بم » المؤلفة بالاشتراك بين الرشود والسريع كما مثل مسرحية « ديرة بطيخ » وهي تكويت لمسرحية « الثري النبيل » كما قدم مسرح الاتحـاد الشعبي أيضاً بعض المسرحيات العربية والمترجمة مثل مسرحية « الزلزال » لمصطفى محمود ، و « محاكمة رجل مجهول »

و « انتيجوني » ، وهما من المسرح اليوناني ، ومسرحية « الرجل الذي فكر لنفسه » لنيل جرانتي ، و « تذكر قيصر » لدافيوث .

والفرقـــة الأخرى التي أسست عام ١٩٧٠ في البحرين تحمل اسم « مسرح أوال » واتجاهه ترفيهي واضح ، لم يغامر بالتعرض لمثل تلك المحاولات الجادة التي قام بها مسرح الاتحاد الشعبي عبر المسرح الإغريقي والأوروبي المعاصر وهـــذا الاتجاه الهزلي الترفيهي واضح في أسماء ما قـــدم من مسرحيات مثل : « أنا وابنتي والبقرة » ، « السالفة وما فيها » « مالان وانكسر » و « كرسي عتيق » و « إذا مـا طاعك الزمان » ولمسرح أوال صحوة بين حين وآخر يقدم فيها بعض الأعمال المؤلفة التي تغلب عليها الجدية في الموضوع بصرف النظر مؤقتـــاً عن المستوى الفني ، وذلك مثل مسرحية « سبع ليـالي » التي ألفها راشد المعـاودة ، ومسرحية « ح . ب » التي ألفها خليفة العريفي وهي من آخر الأعمال التي قدمتها هذه الفرقة ، وسنتوقف عندها أيضاً ، وليس هدف هذه الدراسة إحصائياً ، ومع ذلك قد أثبتنا أسماء القدر الأكبر من المسرحيات التي قدمتها الفرق المسرحية في البحرين .

وقد تأسس حديثاً مسرح رابع لعله البديل لفرقة هواة الفن المتوقفة وهو يحمل اسم « مسرح الجزيرة » ، وقدم مسرحيتين احداهما كويتية « غلط يا ناس » ، والأخرى لفؤاد عبيد بعنوان « الضايع » ، وهو يتأهب لتقديم عمله الثالث « زمان البطيخ » ، للشاعر الشعبي عبد الرحمن رفيع . وبذلك تكتمل لدينا صورة الواقع الراهن للمسرح في البحرين ، وهو واقع يمكن أن يوصف بالازدهار النسبي ، إذا ما قيس إلى بدايات المسرح وتاريخه وامكانيات البيئة المحلية البشرية والفنية والمادية .

أما الكويت التي كانت تبدو سائرة في أعقـاب المسرح في البحرين تحاول اللحاق به فقد تفوقت كماً وكيفاً منذ أوائل الستينات لدرجة لا

تجعل القول بأن المسرح الكويتي هو المسرح الوحيد تقريباً في الجزيرة والخليج يتسم بالمبالغة ، ومن حيث الاستعداد النفسي والفني لا يختلف الشعب البحريني عن الشعب الكويتي وهو طروب ذواقة للفن ، له رقصاته الجماعية التي تصهر مشاعره المشتركة ، وتنمي فيه الإحساس وقياس الحركة ودقة التعبير بالنغم والحركة معاً ، ولكن العامل الحاسم تمثل في نهضة الكويت الحديثة بعد النفط وانفتاحها على العالم العربي، واستيرادها لخبرات متنوعة وتدخل الدولة إيجابياً في رعاية المسارح المتعددة وحمايتها من الافلاس دون التدخل في نشاطها أو فرض الوصاية عليها إلا في الحدود التي فرضها النظام .

في الكويت أربع فرق مسرحية أقدمها جميعاً المسرح الشعبي المشار اليه سابقاً ، وهو الذي تبنى أسلوب الارتجال ، بقيادة محمد النشمي ولكنه اضطر إلى تعديل أسلوبه حين ووجه بمنافسة المسرح العربي الذي أسسه زكي طليمات سنة ١٩٦١ ، وكان من الطبيعي أن اجتذب المسرح الجديد النخبة الممتازة في المسرح السابق ، وضم طليمات إلى فرقته بعض العناصر الجديدة . وحاول أن يؤسسهم على قواعد فكرية وثقافية ، فكان يحاضرهم في فن المسرح وتاريخه ، وفن الالقاء ، ويجعل من الأداء التمثيلي أمام الجماهير تطبيقاً لما يلقى من دروس وما يجري من تدريبات .

وقد بدأ المسرح العربي بتقديم المسرحيات التاريخية باللغة العربية ، أشهرها « صقر قريش » لتيمور ، و« أبو دلامة مضحك الخليفة » ، لباكثير ، ولكن حين أشهرت مسارح الكويت جميعاً فرقاً أهلية لا دخل للدولة في ادارتها ، ومن ثم في توجيه سياستها وأهدافها ، وانتهت علاقة هذه الفرقة بالنصوص الفصيحة وصارت منافسة في مضمار المسرحيات العامية المنتشرة الآن .

وبعد عـامين من تأسيس المسرح العربي تأسس مسرح الخليج العربي سنة ١٩٦٣ ، من مجموعة من الهواة ، ربما جمع بينهم عـدم الرضا عن الخط الذي رسمه زكي طليمات للمسرح العربي ، ذلك الخط التـــاريخي المعتمد على روعة الالقاء ، وفخامة المشاهد وبرقشة الملابس ، والمعتمد على الموضوعات التقليدية الضاربة في الواقع التـاريخي أو الواقع العربي العام دون أن تعبر – بصورة مباشرة – عن المجتمع الكويتي أو الموقف الانساني الشامل المتوتر ، وهذا النقد الموجه إلى خطة طليمات أو تصوره الخاص باتجاه المسرح العربي سنجده يأخذ وضعه العملي التطبيقي في تلك المسرحيات التي آثرها مسرح الخليج العربي خلال عشر سنوات من تاريخه فقد أدى بعض النصوص العالمية ولجأ قليلاً إلى التكويت ، ولكنه المسرح الأساسي الذي يمكن من خلاله رصد المسرحية المؤلفـة في الكويت ، فقد اعتمد غالباً على كاتبين من أعضائـه هما صقر الرشود وعبد العزيز السريع ، كتب كلٌ منهما منفرداً وكتب أحياناً بالاشتراك ، وهما يمثلان دعامة التأليف المسرحي في العشر السنوات الماضية .

وفي العام التالي تأسس المسرح الكويتي (١٩٦٤) وهو رابع وآخر الفرق المسرحية العاملة في الكويت الآن مما سمحت به الدولة أن يؤسس تحت رعايتها ويستحق معونتها ، وقد أسسه محمد النشمي أقدم العاملين في المسرح ، والمؤسس المشترك في المسرح الشعبي من قبل والذي ارتبط به أسلوب الارتجال .

وليس من الممكن القول بـأن هذا المسرح يملك اتجاهاً مميزاً يضاف إلى الثـــلاث السابقة ، بل أيضاً ربما اعتبر استمراراً – في أكثر مسرحياته – لأسلوب المسرح الشعبي إبان رئاسة النشمي له .

وعوامل الازدهار ودوافعه في الحركة المسرحية في الكويت كثيرة، وهذه العوامل تعمق جذورها في سبيل تأصيل الحس المسرحي والتقليل

من حجم الصعوبات الموروثة منذ نشأة المسرح في هذه البيئة ، فالمعروف أن الدولة تعين الفرق المسرحية مادياً بحد أدنى ثمانية آلاف دينار لكل فرقة سنوياً ، ولا تطلب الدولة في مقابل ذلك إلا أن تقدم الفرقة ما يدل على استمرارها في أداء مهمتها ، وهو يتمثل في تقديم نصين مسرحيين على الأقل ، وصحيح أن الدولة لم تتمسك بحرفية هذا الشرط ومنحت معونتها السخيـــة بصفة دورية حين عزت النصوص اللائقة أو حين اضطرت بعض الفرق لتجميد نشاطها موسماً أو ربمـا أكثر ، ولكن كانت المحصلة على المدى الطويل ازدهاراً كمياً ونوعياً ، ويكفي أن نحصي – بعملية حسابية بسيطة – أكثر من مئة مسرحية قدمت عبر السنوات العشر الفائتة بين مؤلفة في الكويت ومكونة ، ومقدمة في صيغتها الأصلية .

ومن عوامل الازدهار المهمة ما قامت به الدولة أيضاً من رعايـــة علمية لفن المسرح منذ بواكيره وقد تجلى ذلك في استقدام عديد من الخبراء لدراسة الوضع القائم آنذاك واقتراح ما يرون بشأن تطويره ، وكان استقرار زكي طليمات في الكويت لعشر سنوات متصلة وراء هذه الغاية ، كما هدفت استضافة الفرق المسرحية العربية والأجنبية إلى الغاية ذاتها ، وهذا أمر صار يتكرر كل موسم أكثر من مرة .

وفي عام ١٩٦٥ افتتح معهد الدراسات المسرحيـــة ، وكان تابعاً لوزارة الإرشاد – الإعـلام حالياً – وكان يقبل الحاصلين على الشهادة المتوسطة من الجنسين ، ويقدم مكافـــأة تشجيعية سخية للدارسين والدارسات .

ومنذ خمسة أعوام تحول المعهد المتوسط إلى معهد عال تحت اسم : « المعهد العالي للفنون المسرحية » وأصبح يقبل الحاصلين على الثانويـــة العامة من الجنسين ، وكما شاركت وزارة التربية والجامعة في تخطيط

مناهجه شارك مجلس الثقافة الوطني في الاشراف عليه وإدارته . وهذا التطوير كان ضرورياً للمعهد بعد أن توقف سابقه (المتوسط) عند مجرد تخريج بعض الفنيين والمساعدين في مجالات العمل المسرحي المختلفة ، وفي التلفزيون والاذاعة . أما المعهد الحالي (العالي) فقد استقدم هيئة تدريس متخصصة في التمثيل والماكياج والإلقاء والديكور والنقد والأدب المسرحي وكافة تقنيات العمل المسرحي ، مما يؤمل معه أن يزداد الوعي بالمسرح ويرقى بمستواه بما ينعكس على حركة التأليف والإعداد ، وقد ظهرت بشائر ذلك في العروض التي قدمهـا الطلاب في حفلات التخرج تحت اشراف أساتذتهم ، كما تخرجت الدفعة الأولى غير مشاركة فعلية نامية في الحركة المسرحية .

والوجه الاخير لرعاية الدولة ووقوفها خلف حركة ازدهار المسرح في الكويت يتضح في بناء دور العرض المسرحي ، وفي الكويت صالتا عرض عامتان ، هما مسرح الشامية (الذي صار مقراً للمعهد العـالي للفنون المسرحية) ، ومسرح كيفان (أطلق عليه مؤخراً اسم مسرح عبد العزيز المسعود إحياء لذكرى هذا الفنان) الذي شهد القدر الأكبر من العروض المسرحية ، وقد اضطرت الجهات المسؤولة أمام إلحاح الفرق المسرحية وتنافسها على تقديم عروضها أن تسمح باستعمال مسرح المعاهد الخاصة لعروض الفرق ، وهو مجهز بوسائل حديثة ، كما يجري الآن إعداد مسرح جمعية المعلمين للغرض نفسه ، وهذا يعني أن الكويت – في الفترة المقبلة – ستشهد تعاصر العروض المسرحية ، فيعرض فيها أكثر من مسرحية في الليلة الواحدة وليس على التعاقب كما كان الأمر مـن قبل . لقد كانت الفرق تتخوف – لمحدودية الجمهور وكثرة وسائل المنافسة – من إقامة أكثر من عرض في الليلة الواحدة ، ولكن التجربة

نجحت في العام الماضي وهي بسبيلها إلى أن تستمر ، على الرغم من أنها فشلت أحياناً بصورة قاطعة .

وينعكس الازدهار المسرحي على حركة النقد الفني الذي ينشر في الصحف ، وفي البحرين نقد مسرحي جيد يلاحق كافة المسرحيات ، وهو يتسم بالجدية والبعد عن المجاملة ، ونذكر هنا مقالات حسين راشد الصباغ وعبد الرحمن الصوير وغيرهما من كتاب المسرح الذين يزاولون النقد أيضاً وهذا أمر شائع في الكويت ، وإن عرفت الناقد المهتم بالمسرح أكثر من غيره ، ونذكر هنا محبوب العبدالله الذي انصرف عن النقد مؤخراً وحسن يعقوب العلي (الذي تخرج في المعهد العالي وتخصص في النقد المسرحي) ، وقد بدأ بعض أساتذة الجامعة وطلاب الدراسات العليا يشاركون في الاهتمام النقدي بالحركة المسرحية في الكويت .

الترفيه ... المجتمع ... السياسة

لقد وقفنا من قبل عند ألوان من التماثل تركزت حول ظروف النشأة المسرحية في كل من الكويت والبحرين ، وملامح البداية ، ثم الصعوبات التي تعترض طريق التأصيل والازدهار وأهمها ندرة الكاتب المسرحي المثقف ، الذي يستطيع بإدراكه الفني الأصيل ، ورؤيته العميقة الشاملة أن يتجاوز حدود الخليج ليجعل مسرحه فناً يتذوق في أقطار العروبة كافة ، وعملاً أدبياً يتجاوز المرحلة والعصر ليصير جزءاً أساسياً من أدب العربية الخالد ، وقد آن لنا أن نتعرف على جهود الكتاب في كل من البحرين والكويت .

ويمكن ـ بصفة عامة ـ أن نقول إن هذه المحاور الثلاثة : الترفيه ،

أو المسرحية المضحكة ، ومسرحية القضية الاجتماعية التي تعنى برصد التطور ومحاربة الموروثات المعوقة وتسديد وترشيد خطى المستقبل ، ثم المسرح السياسي الذي يتطرق بصورة رمزية أو مباشرة إلى الأوضاع الحضارية التي تسود الدول العربية ، أو علاقة النظام الحاكم بجماهير الشعب في بيئة ما ، هذه المحاور الثلاثة يمكن أن تكون إطاراً شاملاً للاتجاهـــات الفنية والفكرية لجهود كتاب المسرح في هذه المنطقة من العالم العربي ، وإذا كنا ألمحنا من قبل إلى قدر من التشابه بين البيئة في كل من الكويت والبحرين ، هذا التشابه الذي خلق ألواناً من التماثل واتفاقاً في بعض المشكلات ، وسمح في مداه الشامل أن تقوم بعض الفرق البحرينية بتقديم أعمال مسرحية كويتيـة دون أي تعديل مثل المخلب الكبير ، وغلط يا ناس ، و ١ – ٢ – ٣ – ٤ .. بم ، وستحمل الأيام مزيداً من دوافع التوحد والدمج بين المسرحين ، ومع ذلك فإننا لا بد أن نشير إلى شيء من التخالف في بعض الجوانب ، حتى وإن كان الإطار العام يرتكز على هذه المحاور الثلاثة : الترفيه والمجتمع والسياسة ، وهذا التخالف الذي ستترتب عليه درجة الضمور أو النمو سيكون ملحوظاً في درجة الاهتمام بالسياسة أو علاقة النظام بالجماهير بصفة خاصة .

وعلى الرغم من أن الترفيـــه لم يكن نقطة البداية في الاهتمام بالمسرح في دولتي الخليج – وهذا طبيعي إذ كان لا بـــد من إشعار الناس بجدية هذا الفن المستورد وضرورته التعليمية والوعظية فهذان الهدفان مناسبان للقدرة الفنية المبتدئة ، ومناسبان أيضاً لإقناع المجتمعات المحافظة المتخوفة من كل جديد – فإننا نجد أن الترفيه هو الفن الأكثر ازدهاراً في البحرين والكويت معاً ، وهو في الكويت أقدم وجوداً وأقرب إلى ملامسة المحور الثاني ، وهو الاهتمام بالمشكلات الاجتماعية .

قد نجد المسرحية الفكاهية الخالصة التي لا تهدف إلى أي غرض غير الإضحاك بغرابة المشكلة وطرافة النموذج والمبالغة في الأداء ، ولهذا المستوى تنتمي أكثر المسرحيات المرتجلة التي رسّخت هذا الاتجاه وأكدت سبقه في الكويت ، وقد استمر بجهود محمد النشمي حين تأسس المسرح الشعبي وتبناه من تلاميذه عبد الرحمن الضويحي وحسين الصالح الحداد وغيرهما .. ولكننا سنجد هذين الكاتبين يحاولان في أعمال كثيرة مزج الفكاهة ببعض الأفكار والنقدات الاجتماعية — التي قد تكون أحياناً على جانب من الخطورة ، فيوفقان في بعض الأحيان ، ولكن تبقى الفكاهة ، وبخاصة عند الضويحي الذي يزاول التمثيل في الوقت نفسه ، خفيفة الظل بعيدة عن الإسفاف إلى حد كبير .

ونذكر هنا مسرحيتي « كازينو أم عنبر » و « روزنامة » ، وفي الأولى نجد « أم عنبر » وقد امتهنت عملاً غير مألوف هو إدارة كازينو ولكن بدلا من أن يجعل المؤلف هذا الخيط بداية لمناقشة مدى تقبل البيئة للجديد وما يؤدي اليه ذلك من تبدل في حدود الطبقات وعلاقات الأفراد ، ترك ذلك كله ليضع أمامنا رجلين يتنافسان على حب هذه المرأة قبل ثرائها ، ثم يستمران بعد افتتاح الكازينو وإصابة الثراء وتحولها إلى سيدة من نجوم المجتمع ولكن يستمر إعراضها عنهما ، فيسقط التنافس ويتحدان عليها ليكشفا عن الأسلوب غير المشروع الذي حصلت به على ثروتها ، إذ ورثت ما ليس من حقها تحت ظروف تشابه الأسماء!!
وفي مسرحية « روزنامة » نجد موظفاً في شركة انهيت خدماته لإهماله فراح زملاؤه يسخرون منه ، ولكنه ما لبث أن ادّعى أنه ورث مالاً عظيماً ونال تعويضاً سخياً من الشركة ، وهنا يسيل لعاب رفاقه ويأخذون في تملقه والاستجابة لنزواته التي تركزت على الزواج من امرأة

أوروبية بيضاء ، ويحاولون خداعه في حين يكون هو قـــد خدعهم بالفعل ، بأن شغلهم عن الاهتمام بأعمـــالهم ، ومن ثم جاءتهم خطابات الاستغناء عن العمل .. مثله !!

ونحن إذ نشير إلى ازدهار المسرح الترفيهي في الكويت نطرح جانباً تلك المسرحيات التي لم تؤلف في الكويت ، وإنمـا اقتبست وخلعت عليهـــا بعض الملامح المحلية ، مثل مسرحية « مطلوب زوج حالاً » و « ٣٠ يوم حب » وهما مـأخوذتان عـن المسرح المصري في مرحلة الازدهار في مسارح روض الفرج إبان الحرب العالمية ، وكذلك المسرحيات الأجنبية المكونة مثل « ديرة بطيخ » المأخوذة عن موليير ، وغيرها . فنحن نعني بالمؤلف الكويتي خاصة الذي يرتبط بوجوده اصالة الحركة المسرحية وقدرتها على الاستمرار .

ويجتمع الترفيه والرأي والنقد الاجتماعي في مسرحيات كثيرة – لعلها أكثر المسرحيات في الكويت عدداً – وتختلف كمية الترفيه حسب طبيعة المؤلف وتحمل الموضوع وقدرات الممثلين على الأداء . وللضويحي نفسه مسرحيات على جانب من الجودة توضع في هذا الإطار ، ومنها « اصبر وتشوف » و « انتخبوني » وفي المسرحية الأولى نجد الزوجة المسترجلة والزوج الذي يميل إلى أعمال النساء ، وكيف تدخلت الجراحة فأحلت كلا منهما مكان الآخر ، فراح ينتقم منه ، وفي الثانية نجد الأسرة الحضرية من الأب والأم والابن أحمد ، الذي أحب وخطب دون علم أبويــه ، وهنا يظهر الأخ البدوي الذي يزور أخـــاه مضمراً استنزاف ثروته ، وذلك بأن يزوج ابنته البدوية لابن أخيه ، كما تقضي تقاليد البادية .. ويفتعل أحمد العقبات ليؤجل هـــذا الزواج ، ويضع خطيبته كخادم لابنة عمه البدوية ترشدها ولكنها تراقبها ، فيأخذ العجوزان – الأب

والعم – في مغازلة الخادمة الجميلة وكلٌّ يدّعي أنه أولى بها ، ويسرف في إغرائها حتى يعترف لها البدوي أن الفتاة ليست ابنته وانه أحضرها لأداء هذا الدور طمعاً في الثروة . وحين تكشف (الخادم) عن حقيقتها لا يتراجع العجوزان ويدّعي كل منهما أحقيته بها ، ويقفان وجهاً لوجه ، ويقرران مبدأ الانتخاب ، ولكنها تتركهما معاً لتنتخب حبيبها أحمد بعد أن تكشف له الوصولية والاستغلال والرغبة في الاستئثار بكل شيء.

ويحاول المسرح الترفيهي أن يغامر أحياناً عبر أفكار على جانب من الخطورة ، مثل ما نجده في المسرحية القصيرة « شرايكم يا جماعة » (أي: ما رأيكم) لحسين الصالح الحداد ، وفيها يصدر حكماً قاسياً على التطور الحضاري في الكويت ويرى انه اتسم بالطفرة والمفاجأة ، ومن هنا تورط في كثير من الأخطاء ، بل كله أخطاء !!. وهو يلجأ إلى الرمز للإيحاء بهذا الموقف ، فتقوم المسرحية على الأم والأب والإبنة الخرساء وزوج الابنة ، ولا أمنية لهم إلا أن تستعيد الفتاة القدرة على الكلام وبعد اليأس يجدون طبيبة زعمت أن في استطاعتها معالجتها ، وعرضت عليهم إحدى طريقتين للعلاج : سريعة وبطيئة ، وبالبطبع فضلت الأسرة الطريقة السريعة ، وفي أيام أو ساعات تكلمت الفتاة ، ولكن بماذا تكلمت ؟ لقد انهالت على آلها سباباً واتهاماً باستغلالها وبهضم حقها ، مما جعل زوجها يسارع إلى الطبيبة التي عالجتها ويحضرها ثم يوجه سؤاله إلى الجمهور : ما رأيكم يا جماعة ؟ والتكلمة معروفة : ألا ترون أنه من الأسلم أن نردها إلى الصمت مرة أخرى ؟! فالفتاة هنا رمز للكويت التي قفزت سلم التقدم في سنوات قليلة ، فعانت من مشكلاته ، ولو أنها أخذت بأسلوب التدرج الهادىء لكانت أكثر استقراراً . ولا نظن أن هذا الرأي يعبر عن رؤية عميقة للكاتب وأن الجوانب السلبية للتقدم

هي الأكثر وضوحاً وإلحاحاً في الكويت ، فمسرحيته ذاتها من حسنات هذا التقدم الذي أخذ طابع الطفرة ، وإلى جانب الكويت بلاد نفطية أخذت بالأسلوب الذي حبذته المسرحية ، فكانت النتيجة أنها لم تدخل عصر المسرح ولا يتوقع أن تدخله في القريب العاجل ، وإذا كنا نرى أن طرافة الحادثة هي التي ساقت الكاتب إلى التورط في هذا الرأي ، فإن هذا لا يعني – في النهاية – أن القضية الجادة تتحول إلى مشكلة مضطربة حين يغامر المسرح الفكاهي الترفيهي باعتناقها ومحاولة التعبير عنها .

وسنرى أن المسرحية الترفيهية الخالصة في البحرين أقل انتشاراً منها في الكويت . ربما يعكس هذا درجة الاستقرار النفسي والميل إلى الأخذ بالملذات في الحياة والسعي إلى إنفاق الوقت بصورة مريحة ، والمسرحية الأكثر انتشاراً – نسبياً – في البحرين هي التي تنهج نحو تحليل المشكلات الاجتماعية أو رصدها ، وقد تمزج ذلك بشيء من الترفيه .

ومن النوع الترفيهي الخالص مسرحية « أنا وابنتي والبقرة » التي كتبها عبد الرحمن بركات وعلى الرغم من تمحل الكاتب في محاولة الدفاع عن المرأة وحقها في اختيار شريك حياتها ، فإنه لا يتوانى في أن يصف رأيها بالسفه والغفلة ، ويجعل إنقاذها على يد رجل ، ويبقى الغرض الترفيهي هو الأساس ، وهذه اللمسات الاجتماعية تظل على هامش الموضوع ، وقد لاحظ بعض النقاد ذلك في عرضه للمسرحية ، فالمضمون يعتمد على المفارقات ، ففي حين يأتي مشتري البقرة يحسبه الأب يريد أن يخطب ابنته ، وعندما يأتي الخاطب يحسبه الأب مشتري البقرة ، فتأتي تصرفات الأب بناء على هذا المفهوم الخاطىء مثيرة للضحك مما يجعل المترددين

عليه يتهمونه في عقله[1] ، وكذلك حين تأتيه أم خاطب ابنته يظنهـا خطيبة ابنه ، ويعاملها على أنها عجوز متصابية تريد الزواج من شاب في سن أبنائها ، وحـين يأتي الخاطب الثري العجوز يعامله على أنه الخاطب الذي رفضه غيابياً من قبل ، ومن خلال هذه السلسلة من عدم التفاهم تحظى الفتاة بخطيبها الذي تحب ، ويوافق أبوها بـين الرضا والاكراه ، بعد مواقف مضحكة لا تخلو من الافتعال .

أما « بيت طيب السمعة » التي كتبها راشد المعاودة [2] فتمزج الفكاهة ببعض النظرات الاجتماعية من خلال عرض بعض العيوب والتركيز على الشعوذة بالزار ، والمسرحية تصور صراع جيلين أو صنفين مـن الناس حول الغاية والوسيلة وتضع ثقافتها في الجيل الجديد ، فعلى حين تشتغل الأم « مطوعة » مشعوذة للسحر والأحجبة يستكين الأب لهذه العيشة الرخية ويدافع عنها ، أما الابن الصحفي والإبنة التلميذة فيستهجنان أسلوب والديها ، ويهجران البيت في النهاية .

والمسرحية عبر ذلك تخلط حفلات الزار والرقص الذي استولى على الفصل الثاني بأكمله ، وكان يمكن الاكتفاء بالاشارة اليه ، بما يعـاني المواطن البحريني من غربة في وطنه أمام غزو الأيدي العاملة الأجنبية وميل الناس إلى الاعتماد على الغرباء إيماناً بأنهم أقدر على العمل وأرخص سعراً ، حتى نكتشف أن « فلورا » القادمة من أطراف الهند ، وتعمل خادمـة ترعى كلبها ليست سوى الفتاة « طيبة » ابنة البحرين التي اضطرت إلى تغيير اسمها لتتمكن من الحصول على عمل وكذلك تحول

---

(١) خليل الذاودي ـ مجلة البحرين اليوم ـ مارس ١٩٧٣ .

(٢) انظر المقال التحليلي للمسرحية بقلم حسين راشد الصباغ ـ مجلة هنا البحرين ـ يوليو ١٩٦٩ .

زوجها إلى ميكانيكي سيارات هندي !! فهذه ألوان أخرى من الشعوذة، لكنها شعوذة في موقف الاضطرار الاجتماعي تستحق البحث عن دوافعها الحقيقية .

وهناك كتاب للمسرحية الاجتماعية ، لعلها أكثر الألوان نضجاً في البحرين من ناحية المضمون ، وإن ظل الأداء الفني يعاني الخطابية والوعظ والأداء المباشر مما يرجع إلى ضعف ثقافة المؤلف من الوجهة الفنية النظرية ومحدودية الممارسة معاً .

لكن هذه المسرحيات ستبقى قادرة على رسم صورة المجتمع ومشكلاته وآلامه وضحايا التغيير فيه أكثر مما استطاعت أو تستطيع الكتابات الاجتماعية التي من شأنها أن تهتم بهذة الجوانب أصلاً .

مشكلة اليد العاملة الأجنبية وتفضيلها على ابن البلد مشكلة ملحة تردد صداها في أكثر من مسرحية ، رأينا جانباً منها في « بيت طيب السمعة » وأكثر من هذه فإنها استأثرت بمسرحية بأكملها ، وهذا يجسم حجم الإحساس بالمشكلة وإن لم تتوافر لدينا المعرفة بحجمها الحقيقي . مسرحية « الملل » التي كتبها فؤاد عبيد[1] ، في هذه المسرحية ، وهي تجربته الأولى ، حاول – بقدر الإمكان – أن يكون جاداً ويضع هموم البيئة أمامه ، لكن « الملل » تعكس كل عيوب المحاولة الأولى والممارسة غير المتمكنة ، حتى انه وهو يدافع عن حق المواطن في العمل ببلاده قبل أن تمنح الفرصة للأجنبي أفلت منه الزمام حتى قدم حججاً لإدانة من يدافع عن حقهم . والمسرحية عن شاب بحريني « أحمد » يحمل

---

(١) بدأ فؤاد عبيد قصاصاً ، صدرت له روايتان : نهاية قصة سنة ١٩٦٤ وذكريات على الرمال سنة ١٩٦٦ وهما لا تعبران عن تمكن في هذا الفن وإن اعتبرتا بداية القصة البحرينية .

الثانوية العامة ومضت عليه فترة طويلة يبحث عن عمل دون جدوى ، ولكنه يجد عملا مؤقتاً غاب شاغله الأجنبي الذي عاد إلى بلاده لإحضار أسرته ، وبعد صعوبات يشغل العمل ويتفانى فيه ، ويقع في حب ابنة التاجر صاحب العمل ، وأخيراً يعود الأجنبي « عبد الغفور » ولكن أحمد يدافع عن وظيفته بكل حيلة ويحاول الأجنبي ازاحته بأية وسيلة حتى يدبر حيلة لقتله ، ويصحو أحمد من نومه ليجد كل ما مضى كان مجرد حلم ، وأنه – في وطنه وعلى مستوى الواقع – لا يزال يعاني البطالة ، فمن الحق ما لاحظه بعض النقاد من أن المسرحية أعطت التاجر مسوغ تفضيل الأجنبي على الوطني إذ ما لبث الفتى حين ضمن عملا أن تحول إلى عاشق يطارد ابنة صاحب العمل[1] .

ونضيف إلى هذا المأخذ الواضح ما أثبته المؤلف في صياغة « طلب التوظف » الذي يقدمه الشاب لأصحاب الأعمال ، وفيه يقول : « فأنا أستطيع أن أعمل رئيس كتاب أو حتى رئيس فراشين ... « وترديد لقب « رئيس » يشعرنا بفكرة هذا الشاب « الوطني » عن العمل وهو أنه مجرد رياسة ، حتى لو كانت للفراشين ، لكنها – على أية حال – بعيدة عن العمل اليدوي الذي يجسم المعنى المباشر للانتاج ، كما نضيف تعليق الشاب الباحث عن العمل حين عرف أن عبد الغفور – الأجنبي – يعمل في الصباح بياعاً عند التاجر وفي المساء طباخاً عنده أيضاً ، كما يقوم له بدور السائق في أوقات الفراغ ، ويعين أولاده في دروسهم ويرافق الأسرة في جولاتها .. فعامل هذه حالته يستحق الإشفاق – وإن كان أجنبياً – ولا بد أن يستثير مشاعر الألم والإحساس بأنه جانٍ

(١) انظر مقال ابراهيم عبد الله غلوم – مجلة صدى الأسبوع ١٩٧٤/٧/١٣ ومقال عبد الله العباسي بمجلة الأضواء ١٩٧٣/٧/١٢ .

وضحية في الوقت نفسه ، لكننا نجد الحسد وحسب في تعليق الشاب إذ يقول :

« عجب والله ها الدنيا يعني ها الأجنبي يشتغل بياع ومدرس وطباخ ومرافق مدني ، يعني يشتغل مكان أربعة أنفار ، وآنا .. آنا ولد الديّرة مب محصل شغلة واحدة ؟! » .

ونحن لا نحب أن نمضي في رصد هذه الجوانب ، وإنما ضربناها مثلا على ضعف المعالجة الفنية والتنبه لوقع الكلمات ومراميها ، وإن كان يحمد للمسرحية – دون شك – مضمونها الاجتماعي المحدد الذي يبحث عن الربح بأنانية دون أن يقيم اعتباراً لما تحتمه الوطنية .

وثاني المشكلات التي تلح على المسرح الاجتماعي البحريني هي مشكلة المثقفين ، وقد خصصت لها مسرحية أيضاً هي مسرحية « نادي المتفرجين » وسنرى أن المسرح الكويتي قد اهتم بها أيضاً فكتب عبد العزيز السريع مسرحية « عنده شهادة » والمثقف دائماً متهم بالتشادق والادعاء والغرور والاستعلاء على بيئته وترديد عبارات غامضة المعنى لا تتحول عنده إلى عمل أو ممارسة .

وعلى هذه الصورة نجد شخصية « راشد » في مسرحية « الملل » التي عرضنا لها سابقاً ، فهي يعاني البطالة الحقيقية مثل أحمد ، ولكنه « خريج » ولا يفتأ يردد ذلك بكبرياء ويتحدث عن ضرورة تكوين « خلفية ثقافية » ويقصر لفظ « إنسان » على الخريج دون غيره !!

ويخصص سلطان سالم للمثقفين مسرحية من ذات الفصل الواحد : « نادي المتفرجين » ، وفيها تمتزج عفوية الحوار بذكاء الحسّ المسرحي

فتتمكن المسرحية أحياناً من الافصاح عن هدفها وبث الحياة في المشهد وتسقط أحياناً في الجمود والدوران حول نفسها وافتقاد التشويق ، وليس في المسرحية حكاية ، فلا تزيد عن صالة في نادٍ للخريجين يترددون عليه لمشاهدة التلفزيون وشرب المثلجات وتناول العشاء وتبادل العبارات الغامضة والتعرض لأمور سياسية عليا لا علم لهم بهـا ولكنهم ينشرون عباراتهم في طريق أي موضوع ، ولا بد أن نكتشف أن « العـــامل » الوحيد في هذا المجتمع المتبطل فكرياً هو « قمبر » فراش النادي الذي يفهمهم جميعاً ويعاملهم بفهم وتجاوز ، ويتصرف في حدود قدراته الحقيقية لا الموهومة .

وقبل أن نجري حواراً بين هذه المسرحية البحرينية ونظيرتها الكويتية التي تعالج نفس المشكلة ، ونعني « عنده شهادة » نذكر أن الكاتبين لم يصلا في تعليمها إلى الجامعة ، وإذن فالمسرحيتان تعبران عن موقف الذين توقفوا في منتصف الطريق ، ويتفوق « نادي المتفرجين » بالتركيز على القضية وتكثيف الحوار ، وتوزيعه وتجميعه بذكاء لينتهي إلى غايتـه ، وربما ساعد على ذلك أنهـا من فصل واحد ، وتمتاز « عنده شهادة » بالحذق في الصنعة المسرحية وبخاصة في وجود حكاية تحفظ السياق وتعين على تمييز الشخصيات وتقود إلى المغزى النهائي ، فيوسف — العائد من أوروبا يحمل شهادته — يتوقف عن استكمال زواجه بإبنة عمه التي عقد عليها قبل سفره ، لأنها — الآن — لا تلائمه !! وفضلاً عن ذلك فإنه يرفض الوظيفة العـادية ولا يقبل أن يكون رئيسه غير جامعي احتل مكانه بالأقدمية .

ويمضي يوسف في غروره فيعتـــبر الدراسة الجامعية جهاداً قد أدّاه وحان له أن يحصد ثمـاره ، عاكساً القضية التي توجب عليه أن يعمل

ليسد للوطن ما أنفق عليه حتى آخر مراحل التعليم . وقد كان الكاتب ذكياً حين « تجاهل » علاقة يوسف بالعمل ، ونمى قضية زواجه من ابنة عمه ، فالموضوع العاطفي أكثر قدرة على جذب الانتباه وإثارة التشويق ، وإن كان هذا الحصر قد نال من اتساق الشكل الفني لا ريب ، ولكن يمكن اعتبار العلاقة العاطفية رمزاً على علاقة العمل أيضاً ، فحين استرد يوسف ثقته في ابنة عمه ، من الطبيعي أن نتوقع أنه سيقبل العمل المعروض عليه ويكف عن غلوائه .

وإذا كانت مشكلة المثقفين وعلاقتهم بمجتمعهم المتخلف قد شغلت الكاتب المسرحي في كل من الكويت والبحرين ، فإن مشكلة البطالة ومزاحمة اليد الأجنبية لأبناء البلد لم تشغل الكاتب الكويتي في مجال المسرح (هناك قصة قصيرة لفاضل خلف تعرض لهذا الموضوع) برغم كثرة الوافدين العرب والأجانب على الكويت .. ويمكن أن تتضام المشكلتان لتكونا تعبيراً عن القفزات الحضارية الواسعة التي اجتازتها الكويت ، وحالة الرخاء الاقتصادي التي يعيشها المواطن ولا تشعره بالمنافسة أو اقتناص الفرص .

ويجسم هذا المعنى ، أي الترقي السريع الذي مارسته الكويت في الأخذ بأسباب الحضارة وجود نوع آخر من المسرحيات لا نجد له نظيراً في المسرح البحريني ونعني الموازنة بين حال الكويت إبان الجيل الماضي والجيل الحاضر ، أو الموازنة بين قيمتها الاجتماعية ومثلها الأخلاقية مقيسة إلى غيرها من بلدان أوروبا الأبعد منها شأوا في مضمار الحضارة ، أو هي التي تصدر اليها الحضارة .. وهذه الموازنة تتجاوز مجرد رصد التطور المظهري الخارجي الذي يمكن أن يمثله أب يلبس الدشداشة وابن يرتدي البدلة ، أو فتاة تؤمن بحقها في اختيار خطيبها على حين تؤمن

أسرتها أن دورها أن تستمع وتطيع الكبار أصحاب الرأي والتجربة ، أو أم تعالج بالزار وابنة تذهب إلى المدرسة وتؤمن بالطب مثلاً ، فهذه مجرد جزئيات عرفها وعرضها المسرح البحريني كما عرضها المسرح الكويتي أيضاً ، بل إن المسرح الكويتي رصد آثار الطفرة الاقتصادية على السلوك العام في عديد من المسرحيات أشهرها « بسافر وبس » التي كتبها الرشود و « نفوس وفلوس » التي كتبها السريع ، ولكن الذي انفرد به المسرح الكويتي فعلاً هو مناقشة القضية ككل في بعدها الحضاري وأساسها الفكري . وكما أشرنا من قبل فقد لمستها مسرحية « شرايكم يا جماعة » لمساً عابراً لم يسبر غورها ولم يتناسب وخطرها .. ولكنها طرحت في مسرحيات أخرى طرحاً جاداً وواضحاً ، وأهمها « ١ - ٢ - ٣ - ٤ .. بم » التي كتبها الرشود والسريع بالاشتراك ، ومسرحية « ضاع الديك » التي كتبها السريع ، وأخيراً « شياطين ليلة الجمعة » التي كتباها بالاشتراك .

ويربط سليمان الشطي بين المسرحيات الثلاث كاشفاً عن المحور الأساسي الذي تدور من حوله ، فكلها تدور حول المقارنة ، عبر الزمان كما في « ١ - ٢ - ٣ - ٤ .. بم » ثم عبر المكان كما في « ضاع الديك » ثم عبر الظاهر والباطن أو الشعار والممارسة كما في « شياطين ليلة الجمعة » . إن الأسرة التي عادت إلى الحياة بعد موت ربع قرن – في المسرحية الأولى - رفضت أن تستمر ؛ أن تتقبل هذا الواقع الانفصالي وفضلت دفن الماضي بكل ما فيه ، ولكن ما قيمة هذا الواقع وإلى أي مدى هو قابل للتطور والاستمرار ؟

هذا ما تجيب عنه المسرحية الثانية من خلال شخصية يوسف – الشاب الكويتي الأب الذي عاش عمره كله في الخارج – وقد فشل يوسف في

الاندماج أو التأثير في مجتمعه الاسري الكويتي ، كما فشلوا هم في استيعابه وتطويعه ، ومن ثم قرر العودة من حيث أتى كما قرر العائدون إلى الحياة بعـد الموت في المسرحية الأولى ، وتمثل عودة يوسف إلى انجلترا رفضاً مزدوجاً ، ولكن الفارق بين الاثنين – كما يرى الناقد – هو أن يوسف يغادرهم أشد تمسكاً به من يوم عودته ، وقد طعنهم في الصميم ، بينما كان ابو شايع يختار الموت بعد أن تكشف له تحطيم القيم التي كان يؤمن بها ، وبرز له رفض المجتمع الجديد لكل علاقة تربطه به ، أما يوسف فإن الوضع مختلف جداً ، فقد ترك أسئلته حائرة ، كما ترك ثمار علاقة آثمة أو مأساة بين الأخوين استدعت المراجعة التي لا بد منها[1] .

أما « شياطين ليلة الجمعة » فتقوم على الحوار الدائم بـــين الظاهر المعبود والحقيقة المتجاهلة وهي أقوى بيـــاناً في التعبير عن نفسها فالصحافة جاهلة ، والتمثيل النيابي منفعة ، والخمر لعبة الليالي في بلد تحرمها .. الخ .

ويشغل البحر حيزاً مناسباً في المسرحية الاجتماعية في كل من المسرح الكويتي والبحريني ، وتصوير عالم البحر يأتي تلقائياً من خلال علاقـة عمال الغوص بالنواخذة ، ومن ثم تتحول المسرحية إلى حوار حول المشكلة الطبقية وكيف كان عمال البحر ضحايا للتجار والنواخذة ، لم يعاند هذا الملمح العام غير محمد النشمي في مسرحية « فرحة العودة » وكما هو واضح من اسمها لم تزد عن « حدوته » غريبة لا تصلح للعرض على المسرح ، وخير منها – مع ضعف المحاولة – مسرحية « النواخذة » التي ألفهـا سالم الفقعان ، وقد صورت كيف كان عامل البحر يقضي عمره أسيراً

(١) د. سليمان الشطي : قضية وثلاثة وجوه – مجلة البيان . فبراير ١٩٧٤ .

لديونه عند النواخذة ، لا يعتقه منها الموت ، فالسداد يلاحق ما ترك من بيت أو أخوة أو متاع قليل . ومع هذا تظل مسرحية الفقمان بنزعتها الواقعية وحوارها الشعبي الأصيل أسلم بنـاء وأقدر على التعبير عن المشكلة مـــن المسرحيتين اللتين قدمها المسرح البحريني عن المشكلة ذاتها ، وهمـا « السالفة وما فيها » لمحمود عواد ، و « إذا ما طاعك الزمـــان » لابراهيم بوهندي . في المسرحية الأولى يرصد المؤلف الفجوة الطبقية الواسعة بين التجار وطائفة الدلالين وصغار التجار ، ومع قسوة تحكم الطبقة فإن هذه المسرحية تنزع نحو التفاؤل وتعلق تفاؤلهـــا على انتشار التعليم وتبادل الثقة بين أفراد الجيل الجديد الذي لن يعبأ كثيراً بمزاعم الآباء عن التفوق العرقي وعظمة الثراء مكتفياً بقدرته على صنع الغد وأمله في أن يعيش في سلام مع نفسه أولاً ، هذا على الرغم من سذاجة القصة – في داخل المسرحية – وضعف النهاية . أما المسرحية الأخرى فقد تصدرتها عبارة تقول إنها « مسرحية شعرية باللهجة العامية » وهذا التصدير يكشف ضعف التصور لمعنى الشعر ومعنى الدراما معاً ، فليس في المسرحية أية جوانب شعرية ، وليس فيها حدث ما ، وهي لا تزيد عن سلسلة من المواقف التي لا تنهض على أحداث محددة وتضطرب فيما بينها اضطراباً شديداً ، والمعنى العام الذي قدمته المسرحية يتمثل في رصدها للتحول الاجتماعي الذي أدى اليه انتهاء عصر الغوص ، فقد تحول النواخذة إلى تجار ، وتحول عمال البحر إلى أجراء عندهم ... أي أنه لم يتغير شيء في الحقيقة .. ومن ثم ينادي المؤلف بضرورة استمرار النضال لفرض التغيير .

هذه العبارة المتشددة الأخيرة تضعنا أمام آخر ملامح المسرح البحريني وهو الاهتمام بالسياسة ، وربط قضية الديمقراطية بقضية العدل الاجتماعي

والطبقات ، وهذا واضح في مسرحية « العنيد » التي كتبها سلطان سالم وجمعت إلى « نادي المتفرجين » في كتاب واحد ، وهذه المسرحية قـد فازت بجائزة ولكنها لم تمثل !! لعنف ما تردد من شعارات واستعداء للعمال على أصحاب العمل ، وهذا السفور المعنوي تعبير آخر عن ضعف الإدراك لأصول « الحرفة » وليس أدل على ذلك من فجاجـة الرمز في الختـــام ، فبعد أن يسخر صاحب المصنع من اضراب العمال ويحطمه ويمضي لملاذه الخاصة ، تنفجر خارطة البحرين المعلقة وراءه وتخرج منها فتاة تلبس الزي الشعبي وتروح تحـذر صاحب المصنع الظالم من الفكر اليساري ومن الاستسلام للعناد !!

وتذكرنا هذه المسرحية المتطرفة الجادة التي لم تمثل بشبيهة لها كويتية جادة لم تمثل وإن جاء التطرف فيهـا نابعاً من غرابة التصور ، ونعني مسرحية « مدينة بلا عقول » لسليمان الحزامي وهذه المدينـة قسمة بين المؤمنين بالآليـــة والخضوع المطلق للآلة والغاء العقل والإرادة ، وبين المتمسكين بإنسانيتهم وحريتهم ، وتنتهي الحكاية الخرافية بهزيمة الآلية وانتصار الإرادة .

وآخر مسرحيات القضية السياسية انتجتها البحرين أيضاً في عـــام ١٩٧٤ وقد مثلت على المسرح رغم موقفها الحاد في مواجهة السلطة أو التنديد بتصرفاتها وإن حاولت أن تعتمد على الرمز ، لكنه رمز مكشوف ، وهذا قد يعني أن الاستقرار الديمقراطي الحديث في البحرين قد بدأ يتيح للرأي المعارض أن يُنفِّس عن نفسه علانية ، تلك هي مسرحية « ح . ب » التي كتبها خليفة العريفي ، ولعل الحرفين المكونين للفظ « حب » يعبران عن حب ممزق أو مفقود ، وموضوع المسرحيـة

كما تقول بهية الجشي عن تصارع السلطة وعلاقة الحاكم بالرعية ، وهو موضوع ليس من السهل تناوله دون تحديد رؤية واضحة للمشكلة وأبعادها ، ودون تصور مسبق للنتائج ، وقصة المسرحية عن أسرة يموت عائلها الكبير ويترك وصية تعطي الخدم وسائر العاملين جزءاً من الثروة باعتبارهم جميعاً شركاء فيها ، ولكن أبناء هذا العائل يحولون دون تنفيذ الوصية ، ويحبسون المحامي ويدبرون المكائد لكافة من يطالب بتطبيق الوصية ، حتى تبدأ حرب داخلية بينهم أثرة وأنانية ، فتؤدي ببعضهم إلى الموت ، وببعض آخر إلى الجنون ، وهنا يتدخل فريق آخر في صورة أشخاص من بين المشاهدين ، ولكن الرصاص يصرعهم وهم في طريقهم للمنصة واحداً وراء الآخر !!

هذه المسرحية متشائمة وعنيفة ، وبصرف النظر عن موقفها السياسي فإن الحرفة المسرحية هي مشكلتها الأساسية مثل أكثر المسرحيات في البحرين ، فالرمز مضطرب يفتقد التطابق أو الشمول وصدق التوازي والقدرة على الإثارة ، وإذا تطرقنا إلى التفاصيل سنجد المؤلف يشير بعض الحوادث دون أن تعني عنده شيئاً فلا ينميها أو يتذكرها بعد ذلك ويدعها غارقة في الغموض ، مثل تلك الرسالة التي وصلت فجأة ولم نعرف عنها شيئاً ، ومثل وضع المحامي في غرفة مغلقة ، ومصرع الأخت .. والتشويق يحتاج إلى ذكاء الحبكة ومنطقية الخاتمة بحيث لا تبقى في النهاية ثغرات ما .

ومهما يكن من أمر ، فقد انفردت البحرين – تقريباً – بالمسرح السياسي مع قلة عدد المسرحيات التي تطرقت إلى هذا الجانب ، وهذا

بدوره يعكس حالة معينــة تعيشها البحرين وحالة أخرى تعيشها الكويت .

وبعد .

فهذه صفحات قليلة عن المسرح في كل من الكويت والبحرين ، لم يكن باستطاعتها أن تكون إحصاء شاملاً ولا تتبعاً دقيقاً ، وإن حاولت رصد الظواهر الأساسية والمشكلات ودوافع النمو واتجاهاته . ولعلها من خلال ذلك كلــه تستطيع أن تلقي الأضواء على مستقبل المسرح ، لا نستطيع أن نسميه استقراء أو تنبأ وإنما هو رأي وهــذا الرأي تجمله عبارات قليلة .

إن الحركة المسرحيــة في البحرين تواجه نوعاً من الفتور ونخشى أن يطول فيقضي على آمال النهوض ، والمسرح في الكويت أكثر أزدهــاراً وانتشاراً ، واستطاع أن يكوّن بعض المؤلفين على جانب من شجاعــة التصوير وقدرة الخلق الفني ، ولكن ظل هذا الازدهار نسبياً ولا يجعلنا نطمئن كل الاطمئنان إلى مستقبل المسرح .

فالحق أن النظام أو الظاهرة - أية ظاهرة - تبدأ غائمة ، مختلطة بغيرها يتناولها الهواة وأمثالهم ، وتعيش بالاجتهادات الفردية والإنعاش الجزئي ، ولكن في لحظة معينة إذا لم تستخلص نفسها وتستوي قائمة في حركة استقلالية واضحة ، وإن لم تعبر مرحلة الهوايــة إلى مرحلة الاحتراف وتتجاوز الاجتهادات الفردية إلى العمــل الجماعي النابع من إدراك علمي سليم فإن هــذه الظاهرة - أياً كانت - تقضي على نفسها بالموت أو القصور الدائم ، كالقاصر الذي يرفض أن يغــادر مرحلة

الطفولة أو الصبا ويراها علامة نضارة وبراءة متغافلا عن السذاجة وعدم التجدد .

المسرح في الكويت يحتاج إلى تأصيل علمي يتجاوز قدرات المعهد العالي للفنون المسرحية ، يحتاج إلى الاستمداد من النبع في بلاد الأصالة المسرحية ، في إيطاليا وفرنسا وانجلترا ، في صورة بعثات دراسية طويلة المدى وليس مجرد زيارات أو دورات قصيرة ، ويحتاج إلى التحرر من سيطرة الاتجاهات المسفة ومسايرة الميول اللاهية هرباً من مواجهة المشكلات الحقيقية التي يعيشها المجتمع الكويتي بقطاعاته المختلفة .

إن كثيراً من النقاد يلقون اللوم على المسرح المصري ، إذ يبدو الآخرون مقلدين له ، ولكنهم في الحقيقة لا يقلدونه ، إنهم يقلدون الاتجاهات الهابطة فيه ، وفي مصر مسرح طليعي مثقف جاد لم يقلده أحد ، وإذن فالعلة في نوعية المشتغلين بالمسرح عندنا ، وهذا ما يجعلنا نعلق الأمل على وضع برنامج جاد للبعثات الفنية لنغزو الحقل من داخله بالمثقفين بما يتيح تغييراً شاملا قادراً على الاستمرار .

وحبذا لو عملت وزارة الاعلام على اختيار بعض النصوص المسرحية الجيدة ونشرتها .. إن هذه الخطوة ستكون بمثابة مطالبة لكتاب المسرح أن يعيدوا النظر في مسرحياتهم قبل نشرها ، وفي ذلك من الدربة والمران ما لا يخفى ، وفضلا عن ذلك فإن النشر سيثير حواراً نقدياً ويجري دراسات تتجاوز هذه الصحوات القليلة التي تلاحق المسرحية حين عرضها على الجمهور ، وهذا يعني في النهاية وعي الكاتب ووعي الجمهور بالتطور المستمر لفكرة المسرح مما يعتبر مدداً وإثارة للذاكرة وإفادة من التجارب القاصرة .

وفضلا عن ذلك فإن نشر هذه النصوص مع مقدمات مناسبة يمكن أن يؤدي إلى انتشار المعرفـة بالمسرح عبر البلدان العربية التي لم تشاهد عروضاً لفرقنا ، والثمرة هنا ليست دعائية فحسب ، وإنما عملية فنية أيضاً ، فليس نشر المسرحيات بدعة ، وإنمـا نحن الذين تأخروا في الأخذ به ، وهنـا يتم الاحتكاك والمقارنة فلا يكتفي كتّاب المسرح عندنا بملاعبة أنفسهم ، بل نضعهم أمام الآخرين لنزيدهم ثقافة ونحميهم من الغرور ، أما تلك المعونات السخية التي تبذلها الدولة للمسارح فإنها أدت إلى نتيجة إيجابية عند البعض وهي التـأني في إنتاج العمل الفني والاختيار الحسن وتجنب تملق الشباك بمسايرة الميول الهابطة ، كما أدت إلى نتيجة سلبية نشرت الغبار في طريق المسرح عند البعض الآخر ، ولهذا نقترح إعادة النظر في أسلوب العطاء ومزاولة المنع أو المضاعفة حسب قدرات الفرقة ، وما تقدم من عروض ومستوى تلك العروض.

مؤلفات الدكتور محمد حسن عبد الله

أولا : بحوث ودراسات

١ – عز الدين بن عبد السلام – مكتبة وهبة . القاهرة ١٩٦٢

٢ – الواقعية في الرواية العربية – دار المعارف . القاهرة ١٩٧١

٣ – كليوباترا في الأدب والتاريخ – الهيئة المصرية العامة . القاهرة ١٩٧١

٤ – الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ
ط أولى : مكتبة الأمل . الكويت ١٩٧٢
ط ثانية : مكتبة مصر بالفجالة . القاهرة ١٩٧٨

٥ – الحركة الأدبية والفكرية في الكويت ط – رابطة أدباء الكويت ١٩٧٣

٦ – ديوان الشعر الكويتي : اختيار وتقديم – وكالة المطبوعات الكويت ١٩٧٤

٧ – الصحافة الكويتية في ربع قرن : كشاف تحليلي – مطبوعات جامعة الكويت ١٩٧٤

٨ – مقدمة في النقد الأدبي – دار البحوث العلمية – الكويت ١٩٧٥

٩ – الحركة المسرحية في الكويت – مسرح الخليج العربي ١٩٧٦

١٠ – فنون الأدب

ط أولى : دار البحوث العلمية . الكويت ١٩٧٧

ط ثانية : دار الكتب الثقافية . الكويت ١٩٧٨

١١ – المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء – دار الكتب الثقافية ١٩٧٨

ثانياً : كتابات فنية

١٢ – أنفاس الصباح : رواية عن الكفاح الوطني والمقاومة ضد الحملة الفرنسية على الوطن العربي . الهيئة المصرية العامة . القاهرة ١٩٦٤

١٣ – الشعلة وصحراء الجليد: رواية عاطفية حازت الجائزة الأولى من المجلس الأعلى للفنون والآداب بالقاهرة– مكتبة الشباب بالمنيرة . القاهرة ١٩٦٨

١٤ – علاقة قديمة : مجموعة قصص قصيرة – كتاب اليوم – دار أخبار اليوم . القاهرة ١٩٧٨

ثالثاً : تحت الطبع

١٥ – محمد النفس الزكية : دراسة في مثالية البطولة ورفض الظلم وعظمة الاستشهاد .

١٦ - لغة التوصيل الدرامي : دراسة في الدرامـــا الحديثة بأساليب التوصيل المختلفة : المسرح والسينما والاذاعة والتلفزيون .